ИЗДАТЕЛЬСТВО
"СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ"

ЭНЦИКЛОПЕДИИ СЛОВАРИ СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

А. П. АЛЕКСАНДРОВ, А. А. АРЗУМАНЯН, А. В. АРЦИХОВСКИЙ, Н. В. БАРАНОВ, А. А. БЛАГОНРАВОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, Б. А. ВВЕДЕНСКИЙ (председатель Научного Совета), Б. М. ВУЛ, Г. Н. ГОЛИКОВ, И. Л. КНУНЯНЦ, Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, Б. В. КУКАРКИН, Ф. Н. ПЕТРОВ, В. М. ПОЛЕВОЙ, А. И. РЕВИН (заместитель председателя Научного Совета), Н. М. СИСАКЯН, А. А. СУРКОВ, Л. С. ШАУМЯН (заместитель председателя Научного Совета)

МОСКВА 1965

КРАТКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА

АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ · СКУЛЬПТУРА ГРАФИКА · ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Н. В. БАРАНОВ, Б. В. ВЕЙМАРН, Б. Р. ВИППЕР, Б. В. ИОГАНСОН (главный редактор), А. М. КАНТОР, В. М. ПОЛЕВОЙ (заместитель главного редактора), А. А. ФЁДОРОВ-ДАВЫДОВ

2

ЗАМБИЯ—МОЗАМБИК

ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

7(03
И86

Редакция изобразительного искусства и архитектуры. Заведующий редакцией — П. Н. РЯБИНКИН, старшие научные редакторы — А. М. КАНТОР, Г. А. САРКИСЬЯН, Е. В. БАРКГАУЗЕН, научные редакторы — В. А. ЛЕБЕДЕВ, Е. Н. СИЛЬВЕРСВАН, литературный редактор—К. В. ТУГАНОВА, младший редактор — О. Н. ТРИФОНОВА.

Консультанты по вопросам искусства и архитектуры указаны при отдельных статьях.

Научно-контрольное чтение по вопросам истории — кандидаты исторических наук А. Я. АБРАМОВИЧ и М. Я. ВОЛКОВ, Е. Г. ГУРАРИ, кандидат исторических наук Л. А. ЗАК, Е. И. ЛЕЙПУНСКАЯ, кандидаты исторических наук Э. А. ПАВЛЮЧЕНКО, З. М. РАСКИН, Н. В. РЕВЯКИНА и Н. Н. САМОХИНА, М. Э. СТРУВЕ, А. Д. СЫРКИН, Ю. Н. ШЕБАЛДИН, кандидат исторических наук И. М. ЭЛЬТЕРМАН, А. Л. ЯСТРЕБИЦКАЯ.

Научно-контрольное чтение по вопросам географии — К. А. АЛЬБИЦКАЯ, А. С. БУТЕНИНА, Ю. М. ВЛАДИМИРОВ, Л. И. ГРАВЕ, кандидат географических наук Т. К. ЗАХАРОВА, Т. А. МЕЛЬНИКОВА, Р. Э. РОЗЕНТАЛЬ.

Редакция иллюстраций — Л. Ф. ВЛАСОВ, К. А. ЗЕЛЕНИНА (комплектование иллюстраций), Б. Е. МАРКОВ.

Картографирование — В. А. ВЫСОЦКАЯ, В. П. КЕССЛЕР, М. В. ЛАМАКИНА, Л. А. ЛЮБКОВА, Н. В. ПЕРЗЕКЕ, М. М. ПУСТОВА, Е. В. ПУСТОВАЛОВА, Л. Н. СМИРНОВА, В. И. СУББОТИНА, Э. А. ШУГИНИНА.

Библиограф — М. Д. ДЕНИСОВА.

Транскрипция — М. Д. ДРИНЕВИЧ, Л. Ф. РИФ.

Контрольная проверка фактов — Б. А. ЕЛЬЦОВ, М. А. ЕФИМОВА, Ю. К. ЗАСС, М. А. ЗИМИНА, Э. С. ЛАПИДУС, Б. Г. ПОПОВ.

Техническая редакция — Ч. А. ЗЕНЦЕЛЬСКАЯ.

Технические редакторы иллюстраций — И. И. ЛАВРУШИН, Е. А. МИРОНОВА.

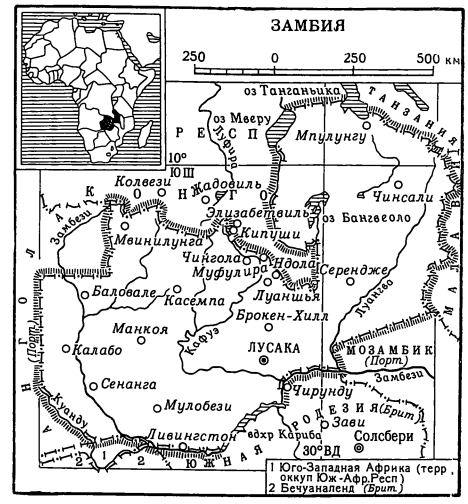
Корректорская — М. В. АКИМОВА, Л. Н. СОКОЛОВА.

Переплёт, титул и контртитул художника А. В. КОВРИЖКИНА.

Scan AAW

ЗАМБИЯ

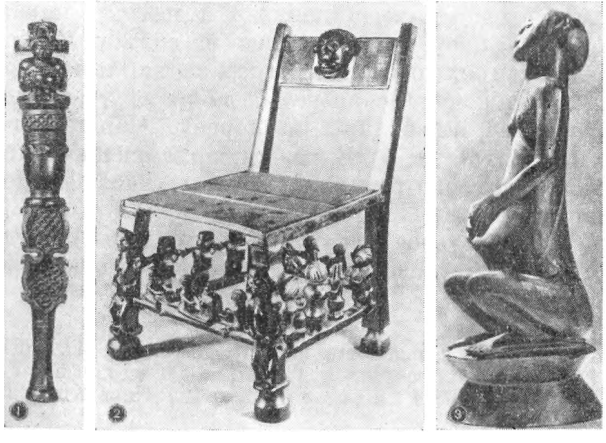
(ZAMBIA)



Культура и художественное творчество народов Замбии, независимого (с 1964) государства в Центральной Африке, имеют ряд общих черт с культурой народов стран, входивших, как и З., до 1963 в состав Федерации Родезии и Ньясаленда (см. *Родезия Южная*, *Малави*).

В сев. и вост. районах З. обнаружены наскальные росписи и петроглифы, наиболее ранние из которых датируются 4-м тысячелетием до н. э. Росписи, выполненные минеральными красками (чаще всего красной, жёлтой, белой, чёрной), представляют собой схематичные изображения животных (слонов, антилоп, страусов), людей, сцен охоты или просто красочные сочетания кривых и прямых линий. Наиболее распространённый тип народного жилища З.— круглые оплетённые травой хижины с конической камышовой крышей, свес которой часто образует веранду. Иногда строят из глины, украшая стены многоцветной росписью стилизованного рисунка. На севере (район реки Луапула) хижины плотно группируются вокруг площади с домом вождя. Несколько деревень укреплены общим частоколом. На юге (плато Тонга) обнесённые оградой усадьбы в 2—3 хижины свободно разбросаны вокруг усадьбы вождя, состоящей из 10—15 хижин. В настоящее время укрепления исчезают, сёла получают регулярную планировку, и вдоль улиц ставятся прямоугольные в плане дома из сырца под четырёхскатной камышовой крышей, с верандой и остеклёнными окнами. Возникшие в нач. 20 в. города З.— Лусака (Lusaka, с 1935 — столица), Ливингстон (Livingstone), Ндола (Ndola) и др.— относительно невелики, имеют широкие улицы и свободную малоэтажную застройку из железобетона и кирпича.

Деревянная круглая скульптура З. изучена мало. Большей частью человеческие фигуры сильно вытянутых и искажённых пропорций поддерживают сиденья стульев, скамей, тронов. Иногда они объединены в динамичные композиции. Резными фигурками людей и животных украшаются также различные бытовые предметы — ложки, подголовники, гребни, пестики для растирания табака, крышки овальных мисок. Из других видов художественного ремесла распространено гончарство. Лепные глиняные сосуды украшают процарапанным геометрическим орнаментом. Выразительны глиняные курительные трубки, украшенные фигурками людей или животных (бегемотов, буйволов, антилоп). Из пальмовых листьев и тростника плетут циновки, корзины с цветным геометрическим орнаментом, в который вплетаются схематизированные изображения животных и птиц.



1. Пестик для растирания табака. 2. Резной стул. 3. Деревянная скульптура.

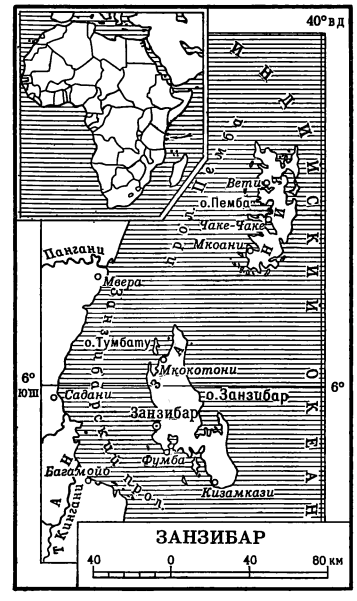
Лит.: Clark I. D., The stone age cultures of Northern Rhodesia, Cape, 1956; его же, Prehistoric rock art of Federation of Rhodesia and Nhyasaland, Salisbury, 1959; Cunnison J. G., The Luapula peoples of Northern Rhodesia, Manchester, 1959.

Автор В. Л. Воронина.

ЗАНЗИБАР

(ZANZIBAR)

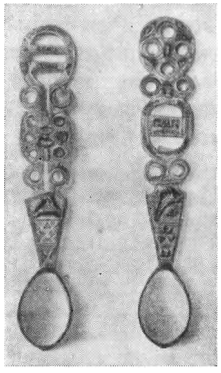
На территории Занзибара (в 1964 вошёл в состав Объединённой Республики Танзания), расположенного на о-вах Занзибар, Пемба и др. у вост. берега Африки, найдены остатки древних керамических изделий — местных и привозных (в т. ч. фрагментов средневекового китайского фарфора). Самобытная культура коренного населения З. (гл. обр. банту суахилийцев), испытавшая сильное влияние арабов, пришедших на З. в 8 в., сохранилась до наших дней, несмотря на гнёт португальцев (с 16 в.) и англичан (З. был английским протекторатом в 1890—1963).



Архитектура. В сельской местности строят прямоугольные в плане жилища на двухслойном деревянном каркасе с дверными и оконными вырезами (иногда дома делаются без окон). Каркас заполняется глиной с соломой или волокном кокосовой пальмы. Всё сооружение покрывается четырёхскатной крышей, под которой устраивается нечто вроде полатей, куда складывается утварь. Пол земляной, утрамбованный. Обычные размеры жилища: около 8 *м* в длину, 3,5 *м* в ширину, 3,5 *м* в высоту. В городах З. большая часть домов выстроена из камня; распространён характерный для арабских стран замкнутый тип дома с внутренним двором и плоской крышей. Много мечетей, гл. обр. с плоским покрытием. Некоторые из них напоминают по формам жилые здания (характерна в этом отношении Ширази-мечеть, нач. 12 в., в г. Кизамкази, Kizamkazi). Весьма типичны для облика городов З. и минареты с поясами фигурной кладки и коническим завершением. Из камня и кирпича выкладывают ажурные ограды.

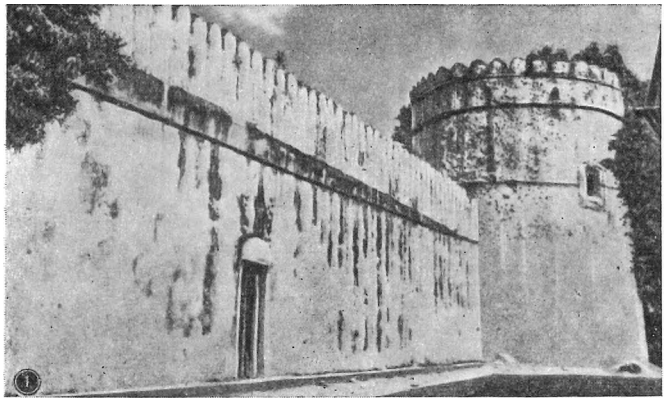
Художественные ремёсла. Гончары З. с давних пор изготовляют разного рода обожжённую глиняную посуду, обычно окрашенную в красный цвет. Большого искусства жители З. достигли в плетении. Из сухих листьев дикой финиковой пальмы женщины плетут украшенные геометрическим орнаментом корзины, циновки и т. п., окрашивая их в красный, жёлтый, зелёный, чёрный цвета или отбеливая на солнце. В настоящее время оба эти вида ремесла приходят в упадок из-за наплыва фабричных товаров. Заслуживают внимания мáстерская резьба по дереву, а также резьба по скорлупе кокосового ореха и выжигание по дереву. Чаще всего резьбой покрываются двери домов в городе З. В резной орнаментике распространены гл. обр. растительные и геометрические мотивы, часто встречаются также изображения животных, рыб.

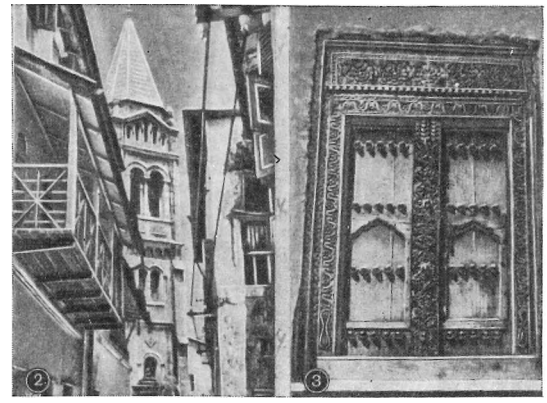
Деревянные резные ложки из Занзибара.



Ныне в З. формируется профессиональное искусство, устраиваются выставки картин, акварелей, рисунков, организовано «Занзибарское общество искусств и ремёсел».

Лит.: Народы Африки. Под ред. Д. А. Ольдерогге и И. И. Потехина, М., 1954; Ingrams W. H., Zanzibar, its history and its people, L.,[1931]; Stuhlmann F., Handwerk und Industrie in Ostafrika, Hamb., 1910; Italiaander R., Neue Kunst in Afrika, [Mannheim, 1957].





1. Крепость в г. Занзибар. Около 1784. 2. Башня католического собора в г. Занзибар. Конец 19 в. 3. Резная дверь дома в г. Занзибар.

ЗАНЗИБА́Р (Zanzibar) — г., расположен на зап. берегу одноим. о-ва. В качестве небольшого посёлка З. существовал с незапамятных времён, как город известен с 16 в. Центр З. с белыми кам. домами, мечетями, башнями очень красив. Большая часть терр. города застроена домами араб. типа, к-рые образуют лабиринт узких улиц. Характерной чертой мусульм. части З. являются массивные чёрные резные двери, контрастирующие с белым камнем домов. Живописны зубчатые креп. стены с башнями (ок. 1784), дворец Бет-эль-Аджаиб (1883) и др.

Небольшое число европ. построек, в т. ч. и совр. типа, находится на берегу моря. Имеются два кам. собора: англиканский в формах псевдоготики (1873—79) и католич. в формах псевдоренессанса (конец 19 в.).

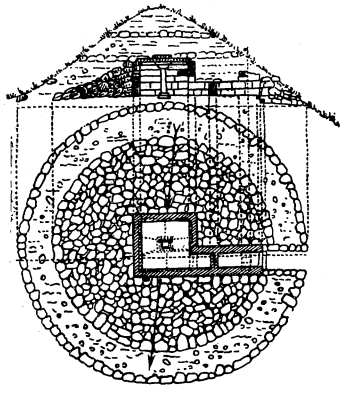
Автор В. В. Матвеев. Консультанты: Д. А. Ольдерогге, Л. А. Фадеев.

ИБЕРЫ

Предки иберов — группы племён, населявших Древнюю Испанию, обитали на Ю.-В. Пиренейского п-ова, по-видимому, с эпохи неолита. К 5 в. до н. э. они распространились на С. до реки Гаронны во Франции. Возникновение собственно иберийской культуры относится к 8 в. до н. э. Искусство И., испытавшее влияние проникших на п-ов финикийцев и греков, достигло расцвета в 5—4 вв. до н. э.

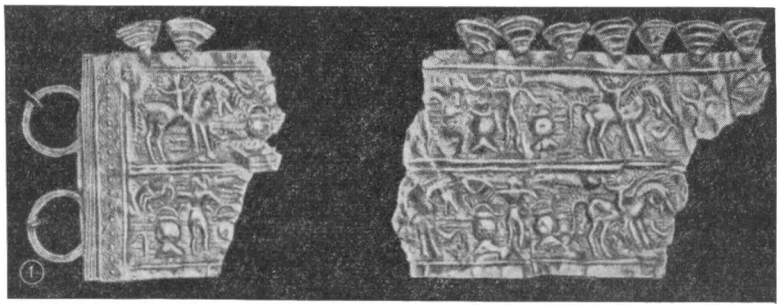
Архитектура И. известна по многочисленным остаткам городов, укреплений, храмов и погребальных сооружений. Города, как правило, располагались на холмах, имели стены и башни, фланкирующие въезд. В 6 в. до н. э. возникли циклопические стены Таррагоны (см. *Испания*), сложенные насухо и напоминающие постройки Микен и Тиринфа (см. *Эгейское искусство*). В 4 в. до н. э. появляются стены регулярной кладки. Древнейшие жилища И. сложены из грубого камня без раствора, но с 3 в. до н. э. кладка и здесь становится регулярной, стены покрываются штукатуркой, усложняется план. В каменных прямоугольных святилищах встречаются капители со следами греческих влияний («иберо-ионийские»). Многообразны погребальные сооружения: на Ю.-В. полуострова попадаются курганы, заключающие в себе просторное прямоугольное помещение, покрытие которого опирается на колонну, а стены оштукатурены и украшены росписью.

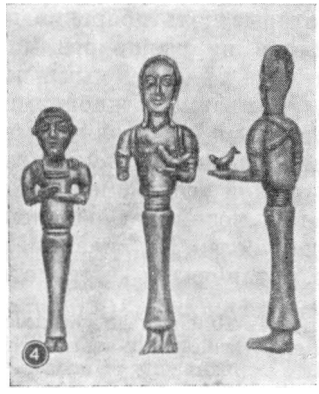
Иберийская пластика 5—4 вв. до н. э. представлена зооморфными фигурами, находимыми на Ю.-В. полуострова (фигура быка с человеческой головой из Баласоте, Balazote). В провинциях Аликанте, Мурсия и Альбасете найдены фигуры сфинксов, грифонов и др. фантастических существ, а также священных быков. На этой скульптуре заметно влияние искусства архаической Греции и Древнего Востока. Шедевр иберийского искусства — «Дама из Эльче». Этот бюст, датируемый 2-й пол. 5 в. до н. э., возможно, фрагмент полихромной статуи (на поверхности известняка сохранились следы раскраски), был найден в Эльче (Elche) в 1897 среди обломков других статуй иберийского происхождения. Влияние карфагенского художественного ремесла сказалось на стиле головного убора «Дамы из Эльче» и украшающих её драгоценностей. Но лицо её, исполненное благородной строгости, даже печали, тонкостью моделировки напоминает лучшие примеры современной ей греческой пластики. Каменные фигуры из Серро-де-лос-Сантос (Cerro de los Santos) и др. мест изображают мужчин и женщин, облачённых в богатые одежды и приносящих жертву. Одна из женских фигур, изображённых с кубком в руках, по роскоши наряда и по причёске с диадемой напоминает «Даму из Эльче». В иберийских святилищах найдено также много вотивных бронзовых фигурок. Древнейшие из них крайне схематичны, часто это — стержни с едва намеченной человеческой головой. Но со временем искусство мелкой пластики развивается (статуэтки конных и пеших воинов, нагих, а иногда богато одетых женщин и мужчин). Некоторые из этих бронзовых статуэток более совершенны и созданы, очевидно, под влиянием греческого искусства.

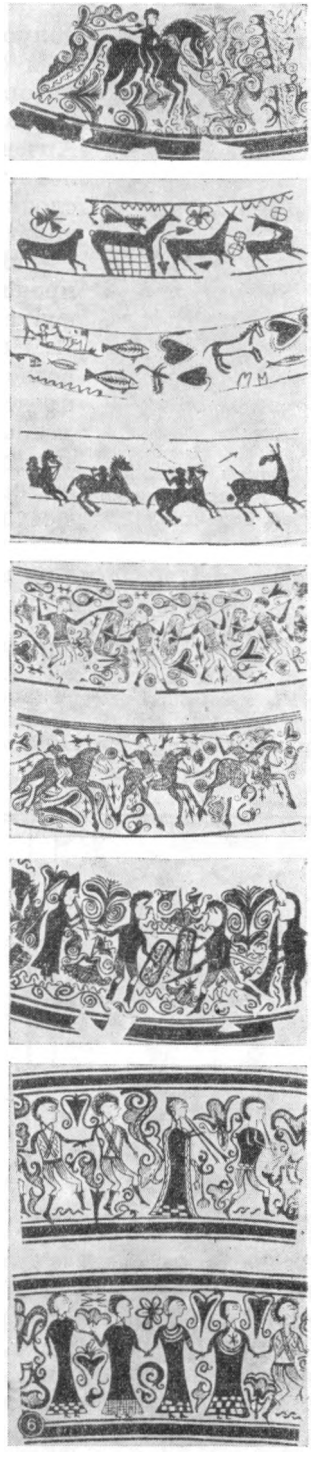


Иберийская гробница (Галера, провинция Гранада). Реконструкция.

В 4 в. до н. э. у И. процветала обработка металлов: золотые диадемы и др. изделия из драгоценных металлов, украшения из бронзы, отделка оружия. Многообразны формы и орнаментация керамики. На Ю.-В.







Искусство иберов. 1. Золотая диадема с тиснёным фризом из Ривадео (провинция Астурия). Лувр. Париж. 2. „Дама из Эльче". Известняк. 5 в. до н. э. Прадо. Мадрид. 3. Фигура быка с человеческой головой из Баласоте. Около 4 в. до н. э. Национальный археологический музей. Мадрид. 4. Вотивные бронзовые статуэтки из иберийского святилища Деспеньяперрос (провинция Хаэн). 5. Женская статуя из Серро-де-лос-Сантос (провинция Альбасете). Известняк. 2 в. до н. э. Национальный археологический музей. Мадрид. 6. Рисунки на иберийских вазах из Лирии. 2 в. до н. э.— 1 в. н. э. Археологический музей. Валенсия.

Ваза из Оливы (провинция Валенсия). Археологический музей. Валенсия.

полуострова под греческим влиянием развивалась роспись сосудов. Был очень распространён геометрический орнамент, встречаются стилизованные мотивы животного и растительного мира в сочетании со спиралями (провинция Мурсия), изображения боевых сцен (вазы из Арчены, Archena, и Оливы, Oliva, в провинции Валенсия). В поселении Сан-Мигель (San Miguel) близ Лирии найдены вазы, украшенные сложными изображениями (сцены охоты и рыбной ловли, эпизоды домашней жизни, религиозные обряды).

В центральной части полуострова И. смешались с *кельтами* (см.), проникшими сюда в 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. Так возникло искусство кельтиберов, менее развитое, чем искусство собственно И. Некоторые кельтиберские постройки (в Нуманции, Numantia, и др.) возводились из сырцового кирпича на каменном цоколе. Скульптура представлена примитивными каменными фигурами неопределённых животных (называемых «кабанами» или «быками»). Керамика, украшенная штампованным или полихромным орнаментом, сохраняла формы, восходящие к *гальштатскому искусству* (см.). Только в 4—3 вв. до н. э. посуда ручной лепки сменяется изготовленной на кругу, а под влиянием иберийской возникает расписная керамика кельтиберов.

С начала 1 в. до н. э. в искусстве И. сказывается влияние культуры римских завоевателей, которое с 1 в. н. э. становится господствующим на Пиренейском полуострове.

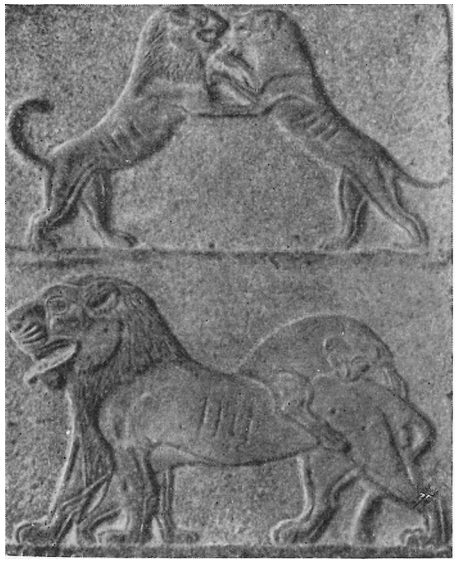
Лит.: Мишулин А. В., Античная Испания до установления римской провинциальной системы в 197 г. до н. э., М., 1952; Петерс Д. Д., Вещественные памятники Иберии времен железного века, «ВДИ», 1939, № 2; Paris P., Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive, v. 1—2, P., 1903—04; Pericot García L., L'Espagne avant la conquête romaine, P., 1952; Arte Iberica, статья в «Enciclopedia dell'arte antica», Roma, 1961. См. также лит. к ст. *Испания*.

Автор А. Л. Монгайт.

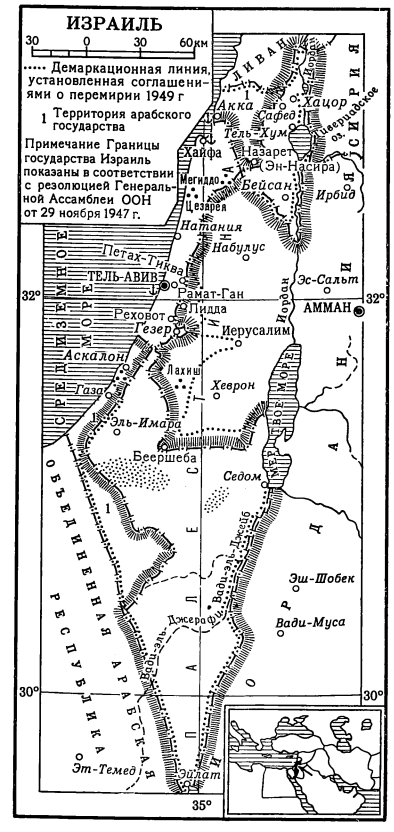
ИЗРАИЛЬ

(ГОСУДАРСТВО ИЗРАИЛЬ. МЕДИНАТ ИСРАЭЛЬ)

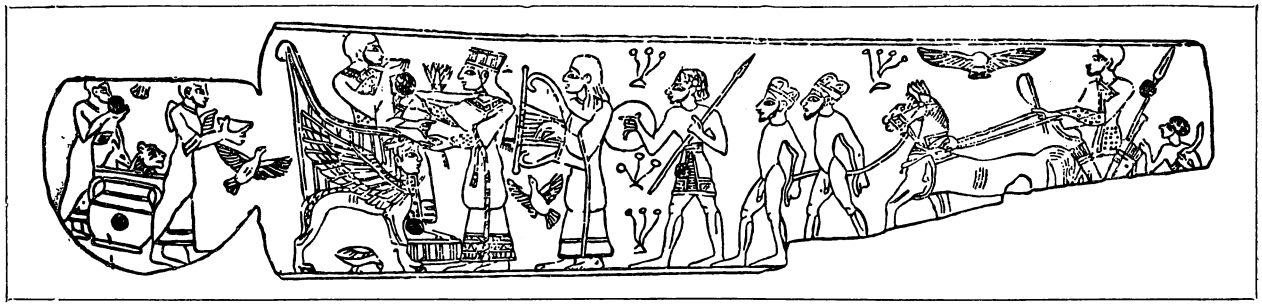
На территории государства Израиль, образовавшегося в Передней Азии в 1948 [по решению ООН (1947) о разделе Палестины], сохранилось большое количество памятников архитектуры и искусства различных периодов. Древнейшие поселения на территории И.— мезолитические овальные землянки в Галилее, относящиеся к натуфийской культуре (10—8-е тысячелетия до н.э.); энеолитические (4-е тысячелетие до н. э.) городища в *Бейсане*, *Мегиддо* и др., с остатками т. н. апсидальных жилищ (прямоугольных с закруглённой одной стороной), а также подземные жилища в р-не Беершебы. От 3—2-го тысячелетий до н. э., когда Палестину населяли семитические племена ханаанеев, уцелели остатки прорубленных в скалах водопроводных туннелей, мощных оборонительных сооружений из камня и сырца (в Тель-Бейт-Мирсиме, Мегиддо, Лахише, Гезере, Хацоре), сырцовых на каменном основании храмов (в Бейсане, Хацоре, Лахише и др.), сходных по планировке с храмами *Сирии* (см.) и *Финикии* (см.), жилых домов. От периода древнееврейских Израильского и Иудейского царств (конец 11 — нач. 6 вв. до н. э.) сохранились остатки царских конюшен в Мегиддо и Хацоре, оборонительные сооружения с казематными стенами (две параллельные стены связаны поперечными), остатки небольших дворцов (в Лахише, Рамат-Рахель) и бытовых сооружений.



Рельеф из Бейсана. Базальт. Середина 2-го тысячелетия до н. э.



Памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства неолита — керамические статуэтки домашних животных и сосуды с гравированным или нанесённым краской геометрическим орнаментом. От энеолита дошли керамические погребальные урны в виде домика с полихромной росписью, статуэтки из слоновой кости (из Беершебы, в т.ч. фигурка нагой беременной женщины) и клад из 423 медных предметов с украшениями в виде голов животных и человеческих лиц и разнообразными орнаментами (из пещер в р-не Нахал-Хевер). Во 2-м тысячелетии до н. э. появляются зооморфные керамические сосуды (в виде птиц и др.) и сосуды с росписью, включающей изображения животных, рыб, птиц. Сохранились ряд стел с барельефами, переносные алтари, среди которых — модель 2-этажного домика с рельефным изображением богини со змеёй (из Тель-Бейт-Мирсима), базальтовый рельеф с изоб-



Пластина из слоновой кости с резным изображением триумфального возвращения царя и пира. 2-е тысячелетие до н. э.

ражением схватки собаки со львом (из Бейсана). Найдены круглая скульптура (стилизованные изображения, высотой 40—70 *см*, сидящих мужских божеств из Хацора), сходная с сирийскими образцами, и произведения мелкой пластики: терракотовые пластины с изображениями Астарты и других божеств, изделия из слоновой кости — фигурки людей, львов, грифонов и др., пластинки и бытовые предметы с сюжетными изображениями (из Мегиддо, 14—13 вв. до н. э., и др.). Найдено много цилиндров-печатей с мифологическими сюжетами, растительным и животным орнаментом, ювелирных предметов и художественно отделанного оружия. Встречаются египетские стелы и скарабеи. Для израильско-иудейского периода характерны резные каменные печати с изображениями животных и мифологических сцен. В Рамат-Рахель найден черепок с живописным изображением сидящего на троне царя (7 — нач. 6 вв. до н. э.). Сохранились эллинистические и более поздние (до 4 в. н. э.) гробницы с росписями в погребальных помещениях (напр., в Марисе). С 1 в. до н. э. в декоре появляются характерные изображения семисвечников.

Период римского владычества (1 в. до н. э.— 4 в. н. э.) оставил много памятников, характерных для художественной культуры Рима (см. *Рим Древний*). Уцелели остатки храмов (напр., храм Диониса в Бейсане типа «храма в антах»), театров (в Бейсане, *Цезарее*), акведуков, общественных зданий (в Цезарее, в Аскалоне) и жилых домов. Здания часто были украшены мозаиками, скульптурой. Сохранились также надгробные бюсты и рельефные изображения на мраморных саркофагах (напр., саркофаг из Цезареи с изображениями амазонок и гирлянд). Ко 2—4 вв. относятся сходные между собой по типу синагоги, сочетающие черты местной, римской и сирийской архитектуры. Среди наиболее значительных — синагога в Капернауме (Кфар-Нахуме), прямоугольное здание, к которому примыкает атриум. Фасад имел две арки в центре под общим фронтоном и был украшен пилястрами. В резном обрамлении окон и дверей — мотивы листьев аканфа, виноградных лоз, раковин, витые колонки.

Мозаика с изображением зодиакального круга из синагоги в Бет-Альфе. 6 в.

К византийскому времени относятся базилики, монастыри, храмы, укрепления. Интересна синагога в Бет-Альфе (517—528) с мозаикой, изображающей зодиакальный круг и ряд библейских сцен («Жертвоприношение Авраама» и др.), базилика в Табге с мозаичным полом.

Арабы, завоевавшие Палестину в 7 в., принесли новые типы зданий — мечети, медресе и пр.

От времени господства крестоносцев (11—13 вв.) сохранились преимущественно замки (в Цезарее, Хайфе и др.), иногда с двойным кольцом стен (в *Акке*), крепости (остатки крепостной стены с пятью башнями в Аскалоне, 1192), храмы. Из памятников архитектуры 16—нач. 19 вв. (периода турецкого владычества, 16 в.— 1918) выделяются синагога в Сафеде (сер. 16 в.), строгая по архитектурным формам, с лаконичным декором; ряд построек в Акке; мечеть с прекрасным фонтаном в Яффе (1810).

Приток в Палестину переселенцев-евреев, начавшийся в конце 19 в. и усилившийся в 20—30-х гг. 20 в., определил пути формирования современной художественной культуры И. Приезжая из разных стран, иммиг-

ранты приносили с собой традиции различных художественных и архитектурных школ и направлений.

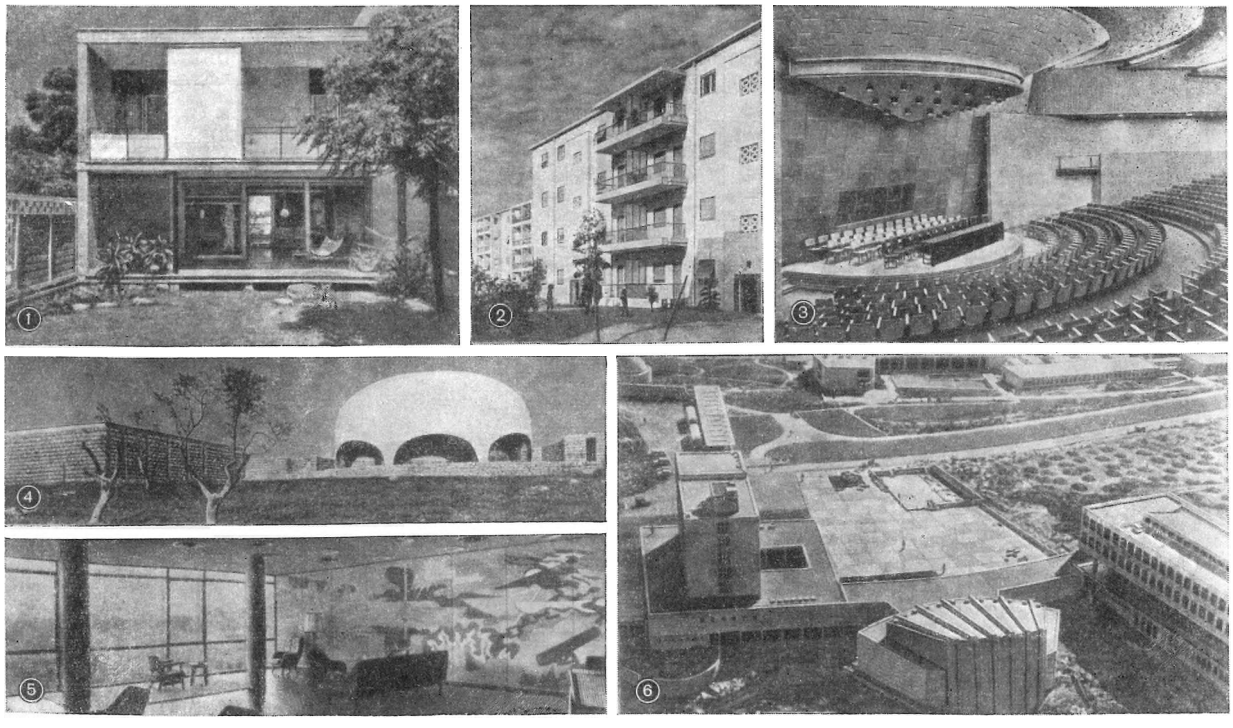
В архитектуре первоначально насаждались тяжеловесные подражания «восточным стилям», средневековому зодчеству. В дальнейшем распространились копирование образцов новейших архитектурных течений стран Европы и Америки, применение новых конструкций и материалов без учёта местных климатических условий. Положительное влияние на развитие архитектуры оказало творчество Э. Мендельзона (см. *Германия*), работавшего в Палестине в 1930-е гг. Применённые им в сооружениях внутренние дворики, крытые переходы, вынос верхнего этажа, контрастное сочетание бетона и местного камня отвечали условиям климата и рельефа местности, хорошо вписывались в окружающий пейзаж. Значительную роль сыграл также архитектор Р. Кауфман (1887—1958), проработавший здесь свыше 30 лет (посёлок-крепость Нахалаль, круглый в плане, с обилием зелени).

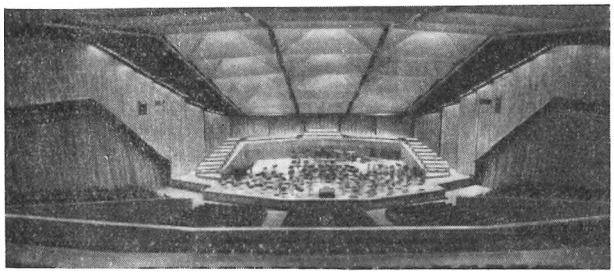
Профессиональное изобразительное и декоративно-прикладное искусство начинает развиваться со времени основания в 1906 в Иерусалиме Б. *Шацем* Школы искусств и художественных ремёсел «Бецалель». Подготовка мастеров художественных ремёсел, живописцев, скульпторов и графиков (педагоги, кроме Б. Шаца,— график Э. Лилиен, 1874—1925, живописцы Ш. Гиршенберг, 1865—1908, Ш. Бен-Давид, 1885—1928, и др.) была направлена на создание искусства «еврейского стиля» (сюжеты из еврейской истории и литературы, использование древнего и средневекового еврейского орнамента и т. д.). Постепенно приток художников, получавших образование в других странах, обусловил нарастание в искусстве модернистических течений.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО с 1948

Архитектура. Потребности новообразованного государства обусловили возведение различных общественных и промышленных зданий и сооружений. Резко возросшее количество иммигрантов вызвало острую нужду в жилище, которую не успевает удовлетворять ведущееся строи-

1. А. Мансфельд. Жилой дом на горе Кармель в Хайфе. Садовый фасад. 2. Жилые дома в Кириат-Элияху. Хайфа. 3. Д. и Р. Карми, Ц. Мельцер и др. Большая аудитория нового университета в Иерусалиме. 2-я половина 1950-х гг. 4. Э. Рау и Д. Резник. Синагога нового университета в Иерусалиме. 2-я половина 1950-х гг. 5. Клуб Сан-Мартин в Реховоте. Конец 1950-х гг. 6. Новый комплекс университета в Иерусалиме. Начат в 1954. На первом плане в центре — Большая аудитория; слева — административный корпус, Д. и Р. Карми, Ц. Мельцер и др.; справа — корпус Ивритского института, А. Мансфельд, М. Вайнрауб.





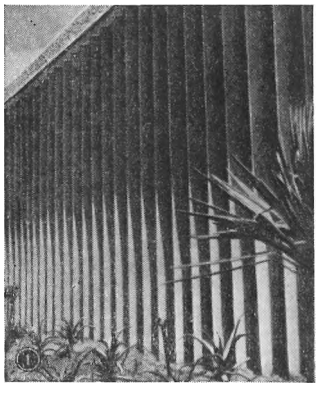
З. и Я. Рехтер, Д. Кармн, М. Зархи. Концертный зал Ф. Манна в Тель-Авиве. 1957. Интерьер.

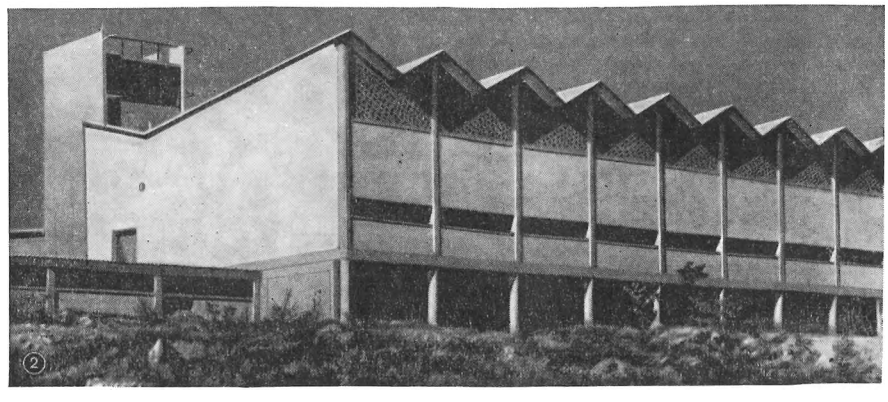
тельство. Города разрастаются, застраиваются преимущественно современными по типам и конструкциям зданиями с простыми объёмами и планами, контрастирующими со старыми средневековыми постройками и эклектическими зданиями конца 19 — нач. 20 вв. Строительные материалы — камень, кирпич, бетон. Жилые дома в городах — преимущественно 2—4-этажные, в поселениях (в частности, в «кибуцах»— сельскохозяйственных кооперативах) — 1—2-этажные, часто с полузамкнутыми дворами. Широко применяются лоджии и балконы; оконные проёмы нередко снабжены солнцезащитными узорными решётками из бетона или кирпича. Кровли как плоские, так и со скатами.

Среди общественных сооружений выделяются комплекс нового университета в *Иерусалиме* (начат в 1954, группа архитекторов), Концертный зал Ф. Манна в *Тель-Авиве* (1957, З. *Рехтер*, Д. *Кармн*, М. Зархи, р. 1923, Я. Рехтер, р. 1924), имеющий веерообразную форму (для улучшения акустики зала применён подвесной потолок с 24 пирамидальными углублениями), Институт атомной физики в г. Реховоте (А. Шарон, р. 1900, Н. Залкинд, Б. Идельсон), входящий в комплекс Технологического института («Техниона») в Хайфе Гидротехнический институт (1957—58, М. *Вайнрауб* и А. *Мансфельд*) с железобетонным перекрытием в виде мехов аккордеона и зарешёченными проёмами вместо окон, госпиталь Бейлинсон в Тель-Авиве (1950—58, А. Шарон и Б. Идельсон). Для защиты от солнца снаружи зданий часто применяются вертикальные рёбра или горизонтальные выносы. В здании госпиталя для туберкулёзных больных в Кфар-Саба (1956, архитекторы З. Рехтер и др., инженер М. Шари) для этой цели устроены вращающиеся на осях вертикальные плоскости из дерева и алюминия. Частично осуществлены строящиеся комплексы музеев: Гаарец-музей в Тель-Авиве (из 12 павильонов, объединённых парком, архитекторы В. Витковер, Э. Бауман и др.) и Национальный музей Израиля в Иерусалиме со зданиями, скомпонованными из типовых кубических объёмов и объединёнными внутренними двориками (архитекторы А. Мансфельд и Д. Гад), и с парком (по проекту японского художника из США Исаму Ногучи). Интересно решён городской центр в молодом городе Бет-Яме (З. Хекер, А. Нейман, Е. Шарон).

В **изобразительном искусстве** И. преобладающими постепенно стали формалистические направления. В живописи их представляют И. Зарицкий (р. 1894), А. Стемацкий (р. 1908), Ц. Мейерович (р. 1906), И. Кризе (р. 1909), И. Пальди (Фельдман; р. 1892), М. Янко (р. 1895), М. Мокади (р. 1902), много работающий и как театральный художник, М. Ардон (Бронштейн; р. 1896), А. Каган (р. 1905), М. Кастель (р. 1907), Б. Бризель (р. 1930). Стремлением к жизненному отражению реального мира отмечены пейзажи Р. *Рубина*, произведения И. Косоноги (р. 1908), Н. Гутмана (р. 1898), А. Любина (р. 1897), М. Шеми (Шмидт; 1898—1951), А. Авни (1906—51). Реалистические тенденции наиболее отчётливо проявляются в графике: работы И. *Ашхейма*, Я. *Штейн-*

1. А. Шарон и Б. Идельсон. Административное здание госпиталя Бейлинсон в Тель-Авиве. 1958. Фрагмент фасада. 2. М. Вайнрауб и А. Мансфельд. Гидротехнический институт „Техниона" в Хайфе. 1957—1958.





хардта, А. *Пана*, А. Тихо (р. 1894), А. Нойман (1906—1955), Л. Кракауэра (1890—1954), И. Л. Шверина (р. 1897). Как иллюстраторы выделяются И. Штерн (р. 1924?) и Ш. Кац (р. 1926). В 1953 ряд израильских художников реалистического направления объединился в особую группировку. Среди них были Г. Киспел (р. 1932, ныне живёт в Бразилии), автор островыразительных иллюстраций к произведениям поэта-коммуниста А. Пена, художница Р. Шлосс (р. 1922), создавшая иллюстрации к произведениям кубинского поэта Николаса Гильена, художники Ш. Себа (р. 1897), М. Бернштейн (р. 1920) и др.

Многие художники живут в кибуцах и участвуют наравне со всеми членами кооператива в сельскохозяйственных работах. Благодаря более тесной связи с жизнью народа в их творчестве сильны реалистические тенденции: живописцы Х. Атар (Аптекарь; 1902—53), Й. *Симон*, А. Гилади (Голодец; р. 1907), графики Ш. Вейль (р. 1918), Ц. Ливни и др.

Р. Шлосс. «Еврейская девочка и арабский мальчик». Рисунок. 1959.

Создаются мозаики (художники Мириам и Мордохай Гумпель, И. Рубинштейн, П. Пельциг и др.), в которых сказывается воздействие древних мозаик, найденных при раскопках. Применяются монументально-декоративные росписи: в павильоне И. на Международной выставке в Брюсселе в 1958 (художник Н. Безем, р. 1924), в клубе Сан-Мартин в Реховоте и в др. общественных зданиях.

В скульптуре, наряду с монументальными, сильными образами, созданными З. *Бен-Цви*, реалистическими произведениями Х. Орловой (р. 1890), Ф. Лемана (р. 1903), Б. Лишанской (р. 1900), Я. *Лучанского*, Н. *Рапопорта*, А. Привер (р. 1902), Д. Фейгина (р. 1907) широко распространены абстрактные конструкции, уродливо деформированные изображения (М. Штерншус, р. 1903, Р. Царфати, р. 1928, Э. Косо, р. 1920, и др.). Всё более отходят от реализма скульпторы И. Шеми (р. 1921) и И. Данцигер (р. 1916). Характерно разнообразие применяемых в скульптуре материалов: глина, камень, дерево, бетон, кованое железо, медь (барельефы на меди А. Мерцера, р. 1905).

В **декоративно-прикладном искусстве** И. распространены художественные изделия из металла (сосуды, повторяющие древние образцы, а также сугубо современные по формам, ювелирные украшения и др.), из глины, финиковых косточек, пластмасс, декоративные ткани и др. В орнаменте наряду с традиционными изображениями семисвечников, «щитов Давида», древних музыкальных инструментов и др. применяются современные мотивы. Разрабатываются новые художественные шрифты. Большое внимание уделяется оформлению книг.

Лит.: Древний и средневековый период. — Thomsen B., Palestine und seine Kultur in fünf Jahrhunderten, Lpz., [s. a.]; Avi-Yonah M., Yeivin S. and Stekelis M., The antiquities of Israel, I, Tel-Aviv, 1955; Kenyon K., Archaeology in the Holy Land, L., 1956; Jirku A., Die Welt der Bibel, Stuttg., 1957; Cassuto-Salzmann M., Selected bibliography: Publications on archaeological excavations and surveys in Israel 1948—1958, 'Atiqot, II, 1959, p. 165—183; Albright W. F., The archaeology of Palestine, Harmondsworth (Middl.), 1960; Yeivin S., A decade of archaeology in Israel (1948—1958), Ist., 1960; Israël ancient mosaics. Pref. M. Schapiro. Introd. M. Avi-Yonah, [N.Y.], 1960; Avi-Yonah M., Oriental art in Roman Palestine, Roma, 1961; Anati E., Palestine before the Hebrews, N. Y., 1963; Mayer C. A., Pinkerfeld J., Hirschberg J. W., Maimon J. L., Some principal Muslim religious buildings in Israel, Jerusalem, 1950.

Современные архитектура и искусство. — Гликсон А., Новые города в Израиле, Тель-Авив, 1958; Drabkin-Darin H., Housing in Israel, Tel-Aviv, 1957; Bauen in Israel, «Werk», XLV, 1958, S. 113—34; статьи о совр. архитектуре И. в ж. «L'architecture d'aujourd'hui», P., 1958, № 77 (mai), p. 62—98, 1959, № 85 (septembre), p. 96—98, 1963, № 106 (février-mars), p. 48—103 (рус. пер.— Израиль. Строительство и архитектура, ст. Зархи М. и др., «Современная архитектура», 1963, № 2), 1964, № 115 (juin-juillet), p. 70—74; Planen und Bauen in Israel, «Baumeister», 1962, LIX, Jan.; на иврите — Клингер Р., Аманут ве-амоним бе-эрец Исраэль (Искусство и художники страны Израиль), Тель-Авив, 1946; Гамзу Х., Асара цайарим бе-Исраэль (Десять израильских художников), Тель-Авив, 1955; его же, Циур у-писул бе-Исраэль (Живопись и ваяние в Израиле), Тель-Авив, 1957; Пинкерфельд Я., Бе'шевили аманут йехудит (По дорогам еврейского искусства), Тель-Авив, 1957; Хааманут хайехудит (Еврейское искусство), Тель-Авив, 1959 и 1961; Who's who in Israel, Tel-Aviv, 1958; Encyclopédie de l'art international contemporain, P., 1958; Gamzu H., Painting and sculpture in Israel, Tel-Aviv, 1958; L'art israelien d'aujourd'hui, «Aujourd'hui», P., 1960, № 26, avril. Альбомы: Ц. Ливни. «Пейзажи Израиля» (рисунки), Тель-Авив, 1958; А. Тихо. «Иерусалим» (рисунки), Тель-Авив, 1956; И. Шверин. «Ландшафты Израиля», Тель-Авив, 1956; А. Привер. Скульптура (альбом репродукций), Тель-Авив, 1957; Н. Безем. «Солнечные цветы» (рисунки), Тель-Авив, 1958; Р. Шлос. Альбом рисунков, Тель-Авив, 1963 (все на иврите).

ГОРОДА

А́ККА, Акра, Акко, — г. на побережье Средиземного моря. Впервые упоминается в 15 в. до н. э. В 8—4 вв. до н. э. принадлежал Финикии (Тиру), в 3 в. до н. э. подчинён Птолемеям (переим. в Птолемаиду), во 2—1 вв. до н. э.— Селевкидам, с 63 до н. э.— Риму. В 12—13 вв.— в руках крестоносцев (под назв. Сен-Жан-д'Акр). В 16 в.— 1918 — под властью турок. Арх. пам.: караван-сарай (16 в.), мечеть Ахмед Паша аль-Джезар (1781; гал. двора мечети включают гранитные и мраморные пилоны из руин построек Аскалона и др. древних городов), бани (1800, ныне помещается гор. музей, осн. в 1954).

Лит.: Makhouly N. and Johns C. N., Guide to Acre, Jerusalem, 1946.

БЕЙСА́Н (др.-еврейский Бет-Шеан, эллинистич. Скифополь) — г., к западу от р. Иордан. Раскопками обнаружены следы поселений 4-го тысячел. до н. э., остатки сооружений различных историч. периодов: 4 ханаанейских храмов; храма Диониса, театра (базальт) с овальными углублениями (на середине выс. стен), к-рые поддерживали резонирующие трубы, акведука — рим. времени; круглой ц. и мон. визант. времени; араб. мечети и замка крестоносцев. Найдено много произв. иск-ва (в т. ч. мозаики ранневизант. времени). Большинство из них — в Археологич. музее Департамента древностей, Иерусалим, в Пенсильванском музее, Филадельфия, США, и в местном музее.

Лит.: Fitzgerald G. M., Beth-Shan excavations. 1921—1923. The Arab and Bysantine levels, Phil., 1931; Rowe A., The topography and history Beth-Shan, Phil., 1930; его же, The four Canaanite temples of Beth-Shan, [s. l.], 1940.

ИЕРУСАЛИ́М — г. в Палестине. Состоит из «Старого г.», входящего в состав *Иордании* (см.), и «Нового г.», находящегося с 1948 под контролем Израиля и являющегося с 1950 местопребыванием его правительства. «Новый г.» начал застраиваться со 2-й пол. 19 в. После 1920-х гг., в особенности в 40—50-е гг., эта часть И. расширена, обновлена, относительно благоустроена. Создан ряд жилых р-нов: Рехавия, Бет-Хакерем, Тальпиот, Кириат-Моше, Кириат-Хайовел и др. Много обществ. зданий. Наиболее значителен новый комплекс ун-та (начат в 1954), включающий св. 30 зданий. Среди них: 7-этажное адм. здание, связанное переходами с аудиторией на 700 мест (Д. и Р. *Кармн*, Ц. Мельцер) и 4-этажным Ивритским ин-том (А. *Мансфельд*, М. *Вайнрауб*); многочисл. корпуса ф-тов и лабораторий, синагога с жел.-бет. куполом (Э. Рау и Д. Резник), б-ка на 2 млн. тт. (А. Александрони и др.). Медицинский центр в р-не Эйн-Керем (1960, И. Нейфельд) с синагогой (1962), в к-рой 12 оконных витражей выполнены М. Шагалом (см. *Франция*). Отели, правительств. здания и др. Почти во всех зданиях применён местный камень (известняк).

Археологич. музей Департамента древностей, осн. в 1948, с колл. произв. иск-ва до араб. времени. **Нац. музей Израиля**— м. иск-ва и археологии, осн. в 1961. **Нац. музей «Бецалель»**, осн. в 1906: живопись, скульптура, графика, декор.-прикл. иск-во. **Дом художников** с постоянной выставкой произв. иерусалимских худож.

МЕГИ́ДДО (др.-греч. Армагеддон, совр. городище Тель-эль-Мутеселим) — один из древнейших городов И., руины к-рого находятся в 36 *км* к Ю.-В. от Хайфы. Восходит к 4-му тысячел. до н. э. Раскопками обнаружены остатки креп. стен (из больших необработ. кам.) и сооружений различных периодов: водопроводный тоннель (шир. 2 *м*, выс. 3 *м*, дл. ок. 50 *м*) и шахтная гробница — 2-го тысячел. до н. э., конюшни 10 в. до н. э. (в т. ч. конюшни царя Соломона на 120 стойл, дл. 50 *м*, 10 в. до н. э., с перекрытием, опиравшимся на массивные кам. пилоны). Найдены керамика, печати, скарабеи, изделия из терракоты, из золота и слоновой кости и др. предметы 13 в. до н. э. из дворца правителя (большинство — в Археологич. м., Иерусалим).

Археологич. музей.

Лит.: Lamon R. S., Loud G., Megiddo, 1—11, Chi., 1939—48.

ТЕЛЬ-АВИ́В — г.-порт на Средиземном море, экономич. и культурный центр И. Состоит из двух объединённых (в 1950) городов. Яффа впервые упоминается в 15 в. до н. э.; затем последовательно: финикийский

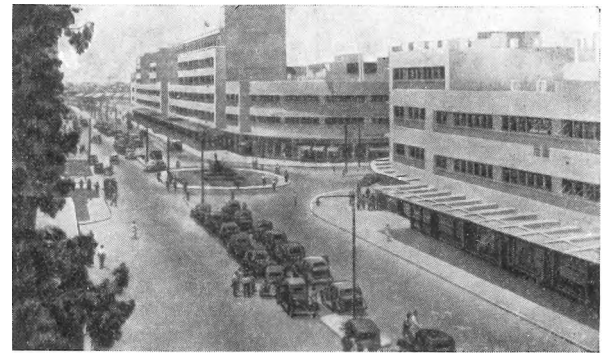
Тель-Авив.

порт, свободный рим. город, владение крестоносцев и потом турок. Много раз была разрушена. Сохранились руины гор. стен, неск. мечетей и пр. Тель-Авив осн. в 1909 как пригород-сад Яффы. Совр. по арх-ре г. с широким центр. бульваром построен на основе ген. плана (шотл. арх. П. Геддес). Ассута госпиталь (1935, И. Нейфельд), здание Гистадрут (1953, Д. *Кармн*), Концертный зал Ф. Манна (на 3000 мест, жел.-бет., 1957, З. и Я. Рехтер, Д. Кармн, М. Зархи), госпиталь Бейлинсон (1950—58, А. Шарон, Б. Идельсон). Новые жилые пос. — Кириат-Авода, Кириат-Шалом и др. Начато строительство ун-та (по проекту арх. Д. Кармн, Н. Залкинда, В. Витковера, А. Альхани, М. Харель и др.).

Музей иск-ва, осн. в 1926 (открыт в 1931), состоит из музея М. Дизенгофа и павильона Елены Рубинштейн (открыт в 1959): произв. иск-ва 18—20 вв. **Археологич. музей,** осн. в 1956. **Гаарец-музей,** осн. в 1958, включает: М. стекла (1958), М. нумизматики (1962), М. истории г. Тель-Авива (1959), М. еврейского иск-ва и фольклора (1961), М. древностей Тель-Авива—Яффы (1962) и др. **Музей-выставка Ассоциации живописцев и скульпторов.**

ХА́ЙФА — г., гл. порт и индустр. центр И. Известен с 3—4 вв. (археологич. находки восходят к мезолиту; остат-

Хайфа.



ки крепости крестоносцев, госпиталя, 1654). Расположен у подножия и на склоне г. Кармель. Р-ны связаны подземной железной дорогой — от порта и располож. близ него пром. и деловых р-нов до вершины горы, где созданы благоустроенные бурж. кварталы с особняками. Госпиталь (1938, Э. Мендельзон). Создан новый комплекс Технологического ин-та («Технион»; ген. план А. Клейна, среди архитекторов — Й. *Ратнер*, М. *Вайнрауб*, А. *Мансфельд*, А. Шарон, Б. Идельсон, Н. Залкинд).

Музей древнего иск-ва, осн. в 1948. **Музей совр. иск-ва,** осн. в 1951. **Музей иск-ва Японии,** осн. в 1961.

ЦЕЗАРЕ́Я — древний г.-порт к Ю. по побережью от Хайфы. Осн. в 20-х гг. до н. э. царём Иродом на месте оставл. эллинистич. города «Башня Стратона». В рим. время г. занимал пл. 15 *га*; остатки рим.-визант. гор. стен, ипподрома (на 20 000 зрителей; 320 *м*×80 *м*), театра, амфитеатра (95 *м*×62 *м*), обществ. здания (2—3 вв.), раздел. внутри рядом столбов, во дворе к-рого, покрытом мозаичной вымосткой, помещались две одинаковые статуи (красный порфир) сидящего императора; руины двух акведуков, базилики визант. времени с мозаичным полом, в узоры к-рых включены изображения животных и птиц. Ок. порта — руины замка крестоносцев.

Музей (в ближнем кибуце Седот-Ям), осн. в 1950: произв. античного иск-ва и архитектурные фрагменты, найденные в Ц.

Лит.: Frova A. [e. a.], Caesarea marittima, Mil., 1959.

Я́ФФА — древний г., слившийся в 1950 с *Тель-Авивом*.

К справкам о городах см. также кн.: Finbert E.-T., Israël, P., 1955 (Les guides bleus); Vilnay L., The guide to Israel, Cleveland — N. Y., 1960; Talmi E. and M., New Israel guide, Tel Aviv, 1961; Comay J., Everyone's guide to Israel, N. Y., 1962.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АШХЕ́ЙМ, Изидор (р. 14. X. 1891, Маргонин, ныне Польша) — живописец, график. Уч. в АХ в Бреслау (ныне Вроцлав, Польша). С 1940 — в Иерусалиме. Директор Ассоциации израильских художников в Иерусалиме. Преподаёт в школе «Бецалель». Произв.: гл.обр. илл. и станковые литогр. (жанр. сцены, портреты и т. д.).

БЕН-ЦВИ́, Зеев (1904, Рыки, Польша — 1952, Иерусалим) — скульптор. Уч. в Варшаве (1921) и в школе «Бецалель» в Иерусалиме (1923—25) у Б. *Шаца*. Произв.: портреты Х. Бялика, Б. Шаца, артиста А. Мескина, М. Дизенгофа и др. — в музеях Тель-Авива, Иерусалима (музей «Бецалель») и в частн. собр. Создал памятник детям, погибшим во время 2-й мировой войны (открыт в кибуце Мишмар-Хаэмек в 1947).

ВАЙНРА́УБ, Мунио (р. 1909) — архитектор. С 1934 в Хайфе, где преподавал в «Технионе». Работы: Гидротехнич. ин-т «Технион» (1957—58, совм. с А. *Мансфельдом*), жилые дома в Хайфе, Ивритский ин-т в новом ун-те *Иерусалима* (1950-е гг., совм. с А. Мансфельдом).

КА́РМИ, Дов (1905, Россия — 14. V. 1962, Тель-Авив) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Генте (Бельгия). С 1921 — в Израиле. Работы: ряд зданий нового ун-та в *Иерусалиме* (совм. с сыном Р. Карми); здание профсоюзной федерации Гистадрут, два театра и Концертный зал Ф. Манна (совместно с З. *Рехтером*) в *Тель-Авиве*.

ЛУЧА́НСКИЙ, Яков (р. 8.XII. 1876, Винница, Украина) — скульптор. Уч. в Одесском художеств. училище и в Париже, где прожил 46 лет. С 1949 — в Израиле, в кибуце Гиват-Бренер. Произв.: реалистич. изображения детей, девушек, портреты, тематич. скульптура, изображения животных — в музеях Израиля, Парижа, Нью-Йорка и др.; статуи (кам., бр.) в парках Гиват-Бренера, Рамат-Гана, Парижа и др.

Лит.: Я. Лучанский. Пасолим (Статуи). Ретроспективная выставка к 80-летию, Тель-Авив, 1957 (на иврите и англ. яз.).

МА́НСФЕЛЬД, Альфред (р. 2.III. 1912, Петербург, ныне Ленинград, Россия) — архитектор. Уч. в Высшей тех. школе в Берлине и в спец. школе в Париже. С 1935 — в Израиле. Проф. арх. ф-та «Техниона» в Хайфе. Работы: Гидротехнич. ин-т «Технион» (1957—58, совм. с М. *Вайнраубом*), жилые дома на г. Кармель в Хайфе, Ивритский ин-т в ун-те *Иерусалима* (1950-е гг., совм. с М. Вайнраубом).

ПАН (Пфеферман), Абель (1883, Краслава, Латвия — 13. XII. 1963, Иерусалим) — график и живописец. Уч. в Одесском художеств. училище и в Париже у А. Бугро и А.Тулуз-Лотрека (см. *Франция*).В 1913—14 и с 1920— в Израиле. Осн. произв.: «Библия в картинах» (серия из 500 литогр., изд. альбомами), серия «Мех слёз». П. был первым в И. мастером цв. литогр.

Лит.: Fuerst Fr. C., Vienna, «The Studio», 1926, v. 91, p. 443—44 (o A. Pann'e).

РАПОПО́РТ, Натан (р. 1911, Варшава, Польша) — скульптор реалистич. направления. Уч. в Варшаве, Италии, Франции. В годы 2-й мировой войны жил в СССР, с 1946—в Польше, с 1950—в Израиле. Произв.: пам. борцам варшавского гетто в Варшаве (1948), пам. руководителю восстания в варшавском гетто М. Анелевичу в кибуце Яд-Мордехай (бр., 1951), пам. защитникам с. Негба в кибуце Негба (бр., 1958), портреты, тематич. скульптура — в музеях Израиля, Польши, СССР, Франции.

Лит.: Н. Рапопорт. Андартот бе́ пасолим (Монументы и статуи), Тель-Авив, 1960 (на иврите).

РА́ТНЕР, Йоханан (р. 14. VII. 1891, Россия) — архитектор. Уч. в Технологич. ин-те в Карлсруэ (Германия). С 1923 — в Израиле. С 1926 — преподаватель, с 1939 — проф. «Техниона» в Хайфе. Работы: Нац. ин-т (1928—35), отель «Эден» (1939) — оба в Иерусалиме, ф-т инж. аэронавтики «Техниона» в Хайфе (1953—54), Большая синагога в Беершебе (1959), Зал собраний в Хайфе (1962).

РЕ́ХТЕР, Зеев (1899—1960)—архитектор. Работал обычно вместе с М. Зархи и Я. Рехтером. Работы: госпиталь в Кфар-Саба, больница в Реховоте, павильон Елены Рубинштейн Музея искусства и Концертный зал Ф. Манна (совм. с Д. *Карми*) в Тель-Авиве, Институт археологии нового ун-та в Иерусалиме.

РУ́БИН, Реувен (р. 13. XI. 1893, Галац, Румыния) — живописец и театр. художник. Уч. в АХ в Париже. С 1912 (с перерывами) — в Израиле. Один из основателей Ассоциации живописцев и скульпторов (1922). Автор пейзажей Палестины и др. произв. (в музеях Тель-Авива, Лондона, Нью-Йорка и др.).

СИМО́Н, Йоханан (р. 1905, Берлин) — живописец и график. С 1936—в Израиле, в кибуце Ган-Шемуэль. Автор картин и настенных росписей на темы из жизни кибуцев («Воспитательница и малыши», «Суббота в кибуце» и др.).

ШАЦ (Шатц), Борис [23. XII. 1866 (по другим источникам — 1864 и 1862), с. Ворна, близ Каунаса, Литва — 23. III. 1932, Денвер, США]—скульптор. Уч. в Вильнюсе, Варшаве, в Париже у Ж. Фальгьера (см. *Франция*). В 1890—96 уч. и работал у М.М. Антокольского (см. *РСФСР*). С 1896 по 1906 жил в Болгарии, преподавал в АХ в Софии. В 1906 основал в Иерусалиме школу иск-в и художеств. ремёсел «Бецалель». Произв.: статуи «Старая женщина» (1887), «Мать Моисея» (1892), «Матитъяху Хасмоней» (1894), портреты скульптора М. М. Антокольского, композитора А. Г. Рубинштейна, знаменитого микробиолога Л. Пастера, писателей Шолом-Алейхема, Ахад-Гаама и др., ряд барельефов.

Лит.: Klausner J., B. Schatz, [L.], 1929; Schatz B., Professor Boris Schatz, «Jewish Layman», 1942, march.

ШТЕЙНХАРДТ, Яков (р. 21. V. 1887, Вост. Пруссия, ныне Польша)—живописец и гравёр. Уч. с 1909 в Париже у Ж. П. Лоранса, Т. Стейнлена, А.Матисса (см. *Франция*), в Берлине — у Л. Коринта (см. *Германия*). С 1933 — в Израиле. Произв.: серии «Литовские евреи» (8 гравюр на металле, 1919) и «Еврейские мотивы» (6 гравюр на дереве,

Я. Штейнхардт. «Суббота». Гравюра на дереве.

1920); многочисл. илл. (к кн. «Бен-Сирах», 1929, к поэмам А. Наделя, произв. И. Л. Переца и др.). Выполнил много пейзажей (графических и живописных).

Лит.: Zweig A., Introduction to Steinhardt's Ben Sirach, [s. l.], 1929.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурно-градостроительный факультет Технологического института «Техниона») в Хайфе, основан в 1912, открыт в 1924. **Школа искусств и художественных ремёсел «Бецалель»** в Иерусалиме, осн. в 1906 Б. *Шацем*: отд. графики, художеств. обработки металла, дерева, текстиля, керамики, художеств. шрифтов. **Ин-т живописи и скульптуры им. А. Авни** в Тель-Авиве, осн. в 1953 (преобразован из художественной школы профсоюзной федерации Гистадрут, осн. в 1936).

ОРГАНИЗАЦИИ

Ассоциация арх. и инж. в Тель-Авиве, с отд. в Иерусалиме, Хайфе, Натании, Беершебе, Галилее; 600 чл. (на 1963). **Ассоциация арх. Израиля** в Тель-Авиве, осн. в 1952. **Ассоциация живописцев и скульпторов** в Тель-Авиве, осн. в 1922; 400 чл. (на 1964). **Об-во художников «Офаким Хадашим»** («Новые горизонты») с абстракционистским уклоном, осн. в 1947; 25 чл. (на 1961). **Ассоциация израильских худож.** в Иерусалиме, осн. в 1948. **«Деревня художников» Эйн-Ход** с частн. студиями, курсами графики, ручного ткачества, керамики, выставочным залом. **«Городок художников»** в Сафеде с частн. студиями и выставочными залами.

ПЕРИОДИКА

«Бюллетень Израильского исследовательского общества» — выходит 1 раз в квартал с 1933 в Иерусалиме на иврите. **«Israel Exploration Journal»** («Израильский журнал исследований») — выходит 1 раз в квартал с 1950/51 в Иерусалиме на английском языке.

Авторы: М. Л. Гельцер (древний период, до рим. времени), И.А. Гильтер (совр. арх-ра и иск-во), М. Б. Михайлова (справки о древних городах), А. М. Белов (справки о худож. Лучанском, Рапопорте, Симоне). Консультанты: Х. Ормиян, Израиль; А. М. Белов (совр. иск-во).

Илл. см. на отд. л. к стр. 81.

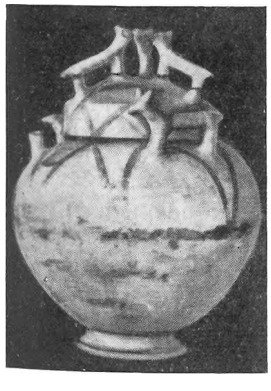
ИЛЛИРИЙЦЫ

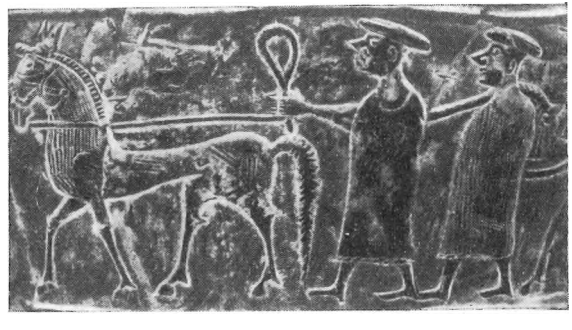
Иллирийские племена (венеты, либурны, далматы, истры, иллиры и др.) населяли в 1-м тысячелетии до н. э. территории к С. и В. от Адриатического моря — область между устьем реки По и Дунаем и сев. часть Балканского п-ова. К сер. 1-го тысячелетия до н. э. у И., занимавшихся земледелием, скотоводством, добычей соли, мореплаванием, сложились высоко развитые ремёсла. Область расселения И. в 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. совпадает с основной территорией т. н. гальштатской культуры. Памятники *гальштатского искусства* (см.) И., достигшего расцвета в 700—400 до н. э.,— разнообразные украшения, культовые повозки, керамическая и бронзовая утварь с рельефными фризами (культовые, бытовые, военные сцены, шествия зверей), фигурками людей и животных, богатым, гл. обр. геометрическим, орнаментом. Это искусство формировалось под влиянием позднемикенского, раннегреческого и этрусского; через венетскую культуру Эсте оно сближается с культурой Вилланови (см. *Италия*). И. строили крепости из необработанного камня, а позднее, под греческим влиянием, стали выкладывать стены из тёсаных квадров, украшать святилища скульптурой. В 5—4 вв. до н. э. И. испытали влияние латенской культуры *кельтов* (см.). С сер. 1-го тысячелетия до н. э. первобытнообщинный строй у И. начал сменяться классовым, а в 3 в. до н. э. у наиболее развитых юго-зап. племён возникли первые рабовладельческие государства. В результате войн 3—1 вв. до н. э. римляне завоевали большую часть иллирийских земель; у И., подвергшихся быстрой романизации (см. *Рим Древний*), распространились римская строительная техника, приёмы уличной планировки городов, появились скульптурный портрет и мозаика. Памятники искусства И. сохранились в *Австрии*, *Албании*, *Италии*, республиках Югославии — *Боснии и Герцеговине*, *Македонии*, *Сербии*, *Словении*, *Хорватии*, *Черногории* (см.).

Лит.: Кастелиц Й., Ситула из Вач, Београд, 1956; Ugolini L. M., Albania antica, v. 1, Roma—Mil., 1927; Starè F., Ilirske najdbe železne dobe Ljubljani, Ljubljana, 1954; Budimir M., Iliri i prailiri, «Vjesnik za archeologiju i historiju dalmatinsku», Split, 1952, sv. 53; Stipčević A., O umjetnosti starih ilira, «Republika», [Zagreb], 1960, broj 1; Umetnost alpskih ilirov in venetov. (Situle od Pada do Donave), Ljubljana, 1962.

Автор А. Л. Монгайт. Консультант Л. А. Ельницкий.

Слева — керамический сосуд из Пицуга (Хорватия). Археологич. музей. Пула. В центре — фрагмент фриза на бронзовой ситуле из Вача (Словения). Около 500 до н. э. Национальный музей. Любляна. Справа—золотая маска из Требениште (Македония). Национальный музей. Белград.





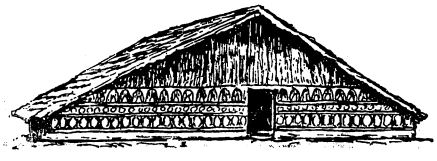
ИНДЕЙЦЫ

Художественная культура индейцев — коренного населения Сев. и Юж. Америки (за исключением арктических областей, где обитают *эскимосы* и *алеуты*, см.), зародилась, вероятно, более чем 20 тысяч лет тому назад. Ко времени европейского завоевания и колонизации Америки (конец 15—17 вв.) И. находились на различных ступенях общественного развития. В Центральной Америке и областях Анд они вступили в стадию раннеклассового общества (основой экономики которого было земледелие с применением искусственного орошения), создали высокоразвитую культуру, памятники которой — монументальные каменные сооружения, скульптура, живопись, художественные ткани, керамика, резьба по кости, изделия из металла, дерева, перьев и т. д.— занимают почётное место в истории древней культуры человечества: см. ст. *ольмеки*, *майя*, *тольтеки*, *сапотеки*, *тотонаки*, *ацтеки* (нынешняя территория *Мексики*, *Гондураса*, *Гватемалы*, см.) и *инки* (где освещается культура инков и других народов, процветавшая на территории *Перу*, *Боливии*, *Экуадора*, северной части *Чили*, см.), а также *Никарагуа*, *Коста-Рика*, *Панама*, *Колумбия*, *Сальвадор*.

Ко времени открытия Америки на уровне первобытнообщинного строя находились в Сев. Америке — оседлые рыболовы сев.-зап. побережья, собиратели Калифорнии и Большого Бассейна, земледельцы юго-зап., вост. и юго-вост. областей, охотники прерий и равнин, северные лесные охотники; в Юж. Америке — охотники и земледельцы бассейнов Ориноко и Амазонки и вост. Бразилии, охотники и рыболовы южной части материка. При всех местных различиях художественная культура И. была тесно связана с бытом и материальным производством. В ней преломились острые наблюдения охотника и земледельца над окружающей жизнью, воплотились мифологические представления. Условно-орнаментальные формы, узорная отделка утвари и одежды сочетались в ней с изобразительными мотивами.

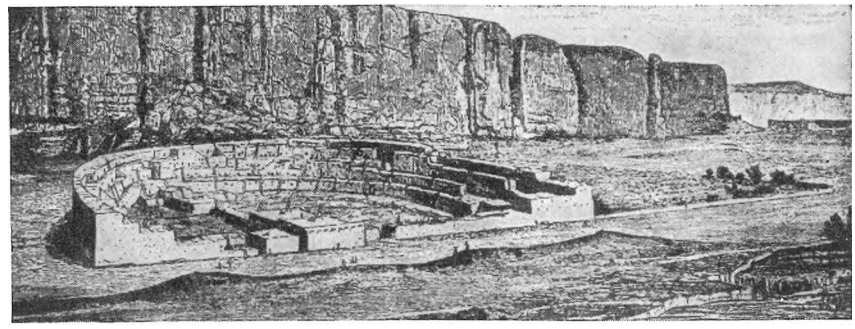
Завоевание и колонизация Америки, чудовищные по жестокости и хищничеству, прервали самобытное развитие её народов. Высокоразвитые цивилизации Центральной и Юж. Америки были уничтожены, а коренное население многих областей (на о-вах Карибского моря, во многих р-нах США, в Уругвае и др.) полностью истреблено. В ряде стран (в США, Канаде, Аргентине и др.) сохранившаяся часть И. была оттеснена в труднодоступные области, поселена в резервациях. В некоторых же странах (в Мексике, Боливии, Гватемале, Перу, Экуадоре и др.) индейцы и метисы составили основную массу сельского населения, явились составной частью латиноамериканских наций, а художественное творчество И., сохранившее некоторые традиции древней культуры, стало основой народного искусства. Большой вклад И. внесли в художественную культуру стран Латинской Америки колониального периода (16 — нач. 19 вв.) и нового времени. Из их среды вышли многие крупные художники. В США и других странах, где И., сохранившиеся от истребления, были изолированы в резервациях, культура их стала постепенно угасать; однако и в этих условиях И., хотя и с большим трудом, находят путь к художественному творчеству.

Южная Америка. Общинный дом индейцев Колумбии.



Архитектура И. (кроме зодчества высокоразвитых древних культур) представлена прежде всего жилыми постройками. Типы индейских жилищ были многообразны: простой заслон или навес из жердей, покрытый листьями пальм, ветками или циновками; шалаши и палатки куполообразной или конической формы, крытые ветвями, землёй, шкурами

(напр., «типи» И. прерий, «тольдо» И. Патагонии); большие общинные жилища — у сев.-зап. И. Сев. Америки дома из досок, у ирокезов в р-не Великих озёр деревянные каркасные «длинные дома», покрытые сверху и с боков широкими полосами коры вяза. Племена тропических лесов и саванн Юж. Америки обычно использовали каркас из жердей, который покрывали листьями пальм или тростником. В горных р-нах Перу, Боливии и Аргентины хижины сооружались из камней или глины. Своеобразны по типу и композиции «пуэбло» — большие по размерам, построенные из каменных плит или кирпича-сырца дома-селения родовой общины (вмещавшие до 1—3 тыс. человек) у юго-зап. И. Сев. Америки. Нижний этаж пуэбло служил хранилищем и не имел окон и дверей; на его плоской, укреплённой на брёвнах крыше сооружалась жилая часть; этажи, поднимавшиеся кверху террасами, сообщались с помощью приставных лестниц. Обычно пуэбло имело П-образный или дугообразный план. Известны также скальные пещерные поселения И. Сев. Америки. Характер жилых построек определялся природными условиями, а также социально-экономическими факторами и техническими навыками. У некоторых племён были строения общественного или религиозного назначения: дома совета селения и дома шаманов у юго-вост. И. Сев. Америки, дома для собраний и празднеств у калифорнийских И., полуподземные святилища («кива») у юго-зап. И. Сев. Америки, «мужские дома» у некоторых племён Юж. Америки, хижины для посвятительных обрядов-инициаций у огнеземельцев.



Северная Америка. Пуэбло (дом-селение родовой общины) индейцев Юго-Запада (реконструкция).

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Северная Америка. Искусство племён сев.-зап. побережья — одно из наиболее богатых по разнообразию художественных форм и высоких по мастерству. Большого развития достигла монументальная скульптура из дерева, большей частью полихромная, у И. тлинкитов, цимшиан, хайда, квакиютль и нутка. Намогильные и тотемные столбы, воздвигавшиеся для прославления вождей и их родов и содержавшие отдельные образы родовых мифов, вырезались из стволов гигантских кедров. Основными мотивами резьбы были изображения человека и тотемных животных (орёл, ворон, медведь, волк и др.), как правило, сильно стилизованные. Обычно подчёркивались характерные признаки животного, а иногда отдельно от фигуры изображались головы или части туловища. У нутка есть более или менее реалистические изображения человека. Все эти мотивы, выполненные рельефной, обычно окрашенной в мягкие тона резьбой, образуют богатую, насыщенную композицию, проникнутую сложным ритмом и создающую сильный декоративный эффект. С тотемными и шаманскими обрядами были связаны искусно выполненные маски — реалистические или фантастические. Резьбой покрывались шаманские погремушки, военные шлемы, огромные столбы, поддерживавшие кровлю домов. Деревянная утварь украшалась вырезанным или нарисованным сложным орнаментом либо ей придавалась форма животных. Расписывались ложки и кожаная одежда, цветными узорами мифологического содержания покрывались снаружи и внутри дощатые стены домов. Краски смешивались с жиром лососёвой икры; чёрной краской исполнялись контуры, ярко-красной и синей — сами фигуры. Жёлтая, оранжевая и зелёная покупные краски появились позднее. Высокого мастерства достигли И. также в резьбе по рогу и кости. В 1-й пол. 19 в. И. хайда начали вырезать из шифера модели тотемных столбов и лодок с гребцами, тарелки, коробки с крышками, а также курительные трубки с изображениями человека, тотемных животных и мифологических сцен. Женщины занимались плетением (украшенные геометрическим орнаментом корзины, шляпы, циновки и т. д. из расщеплённых корней ели и кедрового луба) и ткачеством (орнаментированные плащи из шерсти белого, чёрного, жёлтого и сине-зелёного цветов у И. чилкатов). Для орнамента тканей (как и для росписей на досках) характерны стилизованные изображения человеческого лица, частей тела животных и отдельные изображения глаз — т. н. глазной орнамент. С порабощением и истреблением И. умирали монументальные формы их искусства; сохранялась выделка изделий, шедших на продажу,— тканых плащей и одеял, резных изображений из шифера.

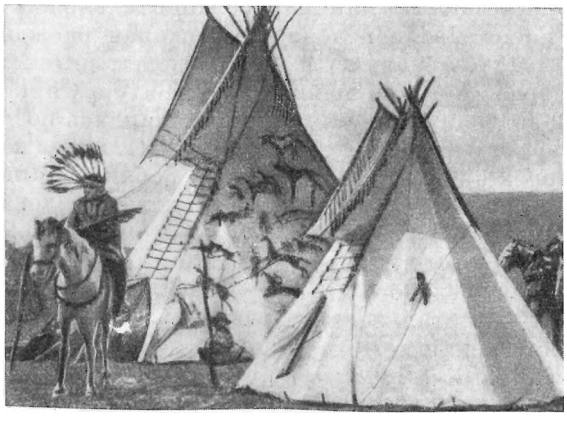
Искусство И. К а л и ф о р н и и было менее развитым и разносторонним. У калифорнийских и некоторых соседних племён высокого художественного уровня достигло искусство плетения корзин, чаще всего конических или полукруглых, различных по форме, технике и орнаментации у отдельных племён. Выплетая геометрический узор (комбинации из прямоугольников, треугольников, зигзагов), И. комбинировали естественные цвета материала. Иногда в корзины вплетали мелкие перья, украшали их бисером или раковинами. Под влиянием спроса со стороны белых в плетёных изделиях появились стилизованные изображения человека, животных и растений.

Развитую художественную культуру создали И. Ю г о-З а п а д а. Широко известны их керамика, тканые изделия, связанные с религиозными представлениями «сухие» (песочные) рисунки и деревянные фигурки духов («качина»); после колонизации у них появилось ювелирное искусство. И. пуэбло славятся искусством керамики, непрерывное развитие форм и орнаментации которой можно проследить с древнейших времён (с начала нашей эры). Отдельные племена и селения имеют свои художественные традиции: И. суньи орнаментируют сосуды стилизованными изображениями оленей и птиц, розетками, нанесёнными чёрной или красновато-коричневой краской на серый фон; И. хопи, возродив во 2-й пол. 19 в. древние традиции, наносят на оранжевую поверхность сосуда сильно стилизованные чёрные, белые или красные изображения птиц; в некоторых селениях встречаются реалистические изображения птиц или растений, в других — геометрические узоры и т. д. В селениях Сан-Ильдефонсо и Санта-Клара с нач. 1920-х гг. стали делать чёрные сосуды, лощёные или матовые, с орнаментом. Тканьми (прежде хлопчатобумажными, с 19 в.— шерстяными) изделиями славятся И. навахо, ткущие одеяла с геометрическими узорами (ромбы, треугольники, зигзаги на одноцветном или полосатом фоне) и яркими, смелыми сочетаниями цветов — белого, коричневого, красного, синего; изображения людей, животных, растений и т. п. появились на тканых изделиях в известной мере под воздействием спроса со стороны покупателей. Широко известны строгие по стилю изделия из серебра, массивные у навахов и более изящные у суньи. Узоры на них выполнены при помощи штампа; нередко делаются вставки из бирюзы. Для религиозных обрядов выполнялись рисунки из песка, где в стилизованном, условном виде изображались мифические существа, облака, молния, дождь, радуга и т. п. Навахо, у которых этот вид искусства был особенно развит, употребляли песок пяти «священных» цветов — белого, синего, жёлтого, красного и чёрного, создавая сложные, изысканные по ритму композиции. Довольно примитивные деревянные фигурки духов — качина, ярко раскрашивались и украшались перьями. Для обрядов делали также раскрашенные деревянные головные уборы и кожаные маски.

Культура земледельцев в о с т. и особенно ю г о-в о с т. о б л а с т е й Сев. Америки раньше всего подверглась беспощадному разрушению, а носители её были истреблены или насильственно переселены на запад.

И. п р е р и й и р а в н и н украшали свои вещи геометрическими узорами (которые выполняли женщины) или реалистическими повествовательными изображениями (мужское искусство); последние во многих случаях развивались в пиктографию. Яркими образцами женского искусства являлись роспись на кожаных сумках, колчанах, на повседневной одежде из кожи и замши (выполненные красной, жёлтой и зелёной красками геометрические, обычно симметричные, узоры) и вышивка окрашенными и расплющенными иглами дикобраза, заменённая после колонизации вышивкой бисером. Как и у многих племён других областей, геометрические узоры в конце 19 в. вытеснены здесь растительными мотивами. Мужчины делали и украшали предметы и одежду обрядового назначения, разрисовывали кожаные палатки (типи) сценами из жизни их владельцев, изображениями военных походов. Разрисовкой типи славились И. черноногие, росписью бубнов и обрядовых щитов — И. кроу, своеобразными «летописями» — И. дакоты (сиу) и кайова (киова), отмечавшие ежегодно рисунками на бизоньей шкуре выдающиеся события своей жизни. Для равнинных И. характерны также пышные украшения из перьев, гл. обр. головные уборы для обрядовых танцев, ставшие непременной частью реквизита индейских плясок для туристов во всех частях Сев. Америки.

Северная Америка. Типи индейцев прерий.



Искусство л е с н ы х И. значительно проще искусства большинства других племён Сев. Америки. Одежда и мокассины украшались вышивкой иглами дикобраза; у зап. племён преобладали геометрические, а у вост.— растительные узоры, которые в конце 19 в. распространились и на запад. Существовала также вышивка на бересте и оленьей коже иглами дикобраза, волосом лося, оленя и позднее — лошади, сменённая в конце 19 в. вышивкой бисером (растительный орнамент) и аппликацией из цветных фабричных тканей; старинный орнамент из спиралей и парных завитков сохраняли в вышивке бисером лишь ирокезы, микмаки и некоторые другие племена. Для обрядов ирокезы пользовались деревянными масками, изображавшими духов в крайне гротескных формах; у них существовали также маски из кукурузной соломы. Алгонкины вост. районов делали сосуды из бересты с процарапанными силуэтами животных или растительными узорами.

В **Мексике и странах Центральной Америки** после гибели великих древних культур определилось несколько путей развития искусства И. Традиционное искусство И., мало изменённое внешними влияниями, существует в некоторых индейских районах Мексики и Гватемалы, у И. сумо Гондураса и Никарагуа, гуайми и куна Панамы. В ряде р-нов Мексики (напр., в высокогорных) и Гватемалы, у племён пипиль и ленка Сальвадора и Гондураса культура И. подверглась испанизации, но явственно сохранила при этом индейские черты. Так, в мексиканском народном искусстве новую жизнь получили традиционные индейские художественные ремёсла — керамика, ткачество, ювелирное дело, изготовление изделий из перьев и т. д. Приёмы и образы искусства И. оказали большое влияние на сложение национальной художественной культуры этих стран. В остальных районах искусство И. было вытеснено новой культурой, преимущественно испанского происхождения. Искусство культурно-отсталых племён Мексики и стран Центральной Америки представлено резьбой по дереву (скамейки и антропоморфные фигуры у И. куна, раскрашенные маски у ленка), геометрической или растительной орнаментацией тканей (у уичолей Мексики), плетением из растительных волокон и листьев пальмы, с геометрическими узорами (у куна и гуайми), глиняными антропоморфными и зооморфными фигурками (у куна и уичолей), раскрашенными сосудами (у куна и сумо) и масками из тыквы (у ленка).

В искусстве И. **Южной Америки** резко выделяется культура народов, обитающих на зап. склонах Анд. Здесь на основе традиций древнего искусства, смешавшихся с элементами испанской культуры, сложилось своеобразное народное искусство Перу (ткачество, обработка серебра, изготовление глиняных сосудов, резьба и роспись по дереву и т. д.) и близкое к нему по типу народное искусство Экуадора, зап. части Боливии и сев. части Чили. Искусство И., обитающих в тропических лесах к В. от Анд, в саваннах, в юж. части материка, несложно по технике и сюжетам. В нём отсутствует специализация в пределах отдельных географических областей, но у отдельных племён получили развитие те или иные виды искусства. Резьба по дереву встречается у немногих племён. Она представлена небольшими человеческими фигурками (у И. кадиувео Бразилии), схематичными изображениями умерших, достигающими 1 *м* высоты (у ягуа и уитото в вост. Перу), намогильными столбами арауканов (в Чили), на которых обычно схематически изображается человеческая фигура, и скамейками в виде птиц или животных у племён Гвианы и Бразилии. Некоторые племена области реки Шингу (в Бразилии) и И. чиригуано (в Боливии) вырезают из дерева маски, украшая их росписью. И. паресси (в Бразилии), пано и другие племена вост. склонов Анд расписывают геометрическим узором свои деревянные изделия, а тукано, уитото и другие племена сев.-зап. части бассейна Амазонки — столбы и стены жилищ; иногда в этой росписи встречаются схематические изображения людей и животных. Искусство керамики представлено фигурками людей и животных, особенно интересными у И. каража (в Бразилии), сосудами в форме животных или птиц (у племён реки Шингу, у кадиувео в Бразилии и др.), сосудами с росписью, обычно геометрической, наиболее совершенной у чиригуано (в Боливии), тукано, пано, хиваро и других племен тропических лесов вост. склонов Анд (в Экуадоре и Перу), у бразильских кадиувео. Широко распространены изделия из тыкв, украшенные выжженным или процарапанным орнаментом либо росписью, а также корзины, утварь, циновки, опахала и т. д., искусно сплетённые из коры, пальмовых листьев и расщеплённого бамбука. У многих племён развито ткачество, причём у И. вост. склонов Анд в нём сказалось влияние древней андской культуры. Материалами служат хлопок, шерсть, волокна растений; узор образуют комбинации квадратов, треугольников, полос, зигзагов. Традиционные цвета у арауканов (в Чили и Аргентине) — синий, красный, белый, реже серый (для фона). Полихромным орнаментом украшаются изделия племён области Гран-Чако (центр Юж. Америки). Чрезвычайно многообразны украшения из перьев (головные уборы, ожерелья, подвески, пояса и т. д.). Красотой сочетания перьев различной величины и расцветки отличаются изделия И. мундуруку, апиака, бороро (в Бразилии), чамакоко (в Гран-Чако), аре-

куна, макуши (в Венесуэле). И. техуэльче, некоторые племена Гран-Чако и кадиувео Бразилии расписывали одежду из «тапы» (луба) или кожи и шкур; иногда рисунок наносился деревянными штампами (у некоторых племён Боливии). Своеобразным видом художественной деятельности И. является раскраска тела (в меньшей степени татуировка). Разнообразные украшения из серебра делают до наших дней арауканы Чили.

Некоторые виды искусства И. Южной Америки тесно связаны с социальными институтами и религиозными представлениями. Это особенно ярко проявилось в культовой скульптуре, в обрядовых костюмах, в цветовой символике шаманских перьевых палочек и некоторых украшений из перьев, надеваемых во время празднеств охотниками, воинами или шаманами, в татуировке, указывающей на принадлежность к определённой общественной группе, в раскраске тела и т. п.

У большинства племён Южной Америки, живущих в труднодоступных районах и мало соприкасающихся с белым населением, до наших дней сохранились традиционные формы их искусства. Контакты с белым населением привели в основном лишь к появлению новых материалов (напр., бисера, овечьей шерсти, реже фабричных красителей), почти не затронув основ их художественной культуры. См. также ст. о странах Америки.

Лит.: Общие работы.— Народы Америки, под ред. А. В. Ефимова и С. А. Токарева, [т.] 1—2, М., 1959; Handbook of American Indians North of México, ed. by F. W. Hodge, pt. 1—2, Wash., 1907—10 (Smiths. Inst. Bureau of Amer. Ethnology. Bull. 30); Handbook of South American Indians, [ed. by] J. H. Steward, v. 1—6, Wash., 1946—1950 (та же серия. Bull. 143).

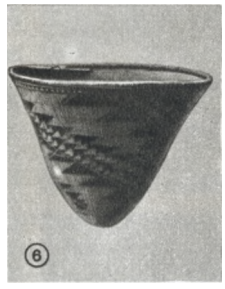
Искусство индейцев Северной Америки.— Boas Fr., Primitive art, Oslo, 1927 (cap. VI, p. 183—298); Bunzel R. L., The Pueblo potter. A study of creative imagination in primitive art, N. Y., 1929; Douglas F. H. and d'Harnoncourt R., Indian art of United States, N. Y., 1941; Inverarity R. B., Art of the North West Coast Indians, Berk.— Los Ang., 1950; Covarrubias M., The eagle, the jaguar and the serpent. Indian art of the Americas. North America: Alaska, Canada, the United States, N. Y., 1954; Tanner C. L., Southwest Indian painting, Tucson (Ariz.), 1957; Dockstader F. J., Indian art in America..., Greenwich (Conn.), 195—.

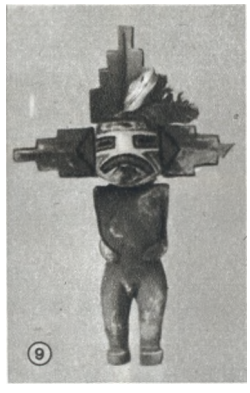
Искусство индейцев Мексики и Центральной Америки.— Lumholtz C., Decorative art of the Huichol Indians, [N. Y.], 1904 (Mem. of the Amer. Museum of Natural History, v. 3, pt 3, p. 279—327); Oglesby C., Modern primitive art of Mexico, Guatemala and the Southwest, N. Y.—L., [1939]; Toor Fr., A treasury of Mexican folkways, N. Y., 1947 (The folk arts, p. 39—85); Ross P. F., Made in Mexico, N. Y., 1955.

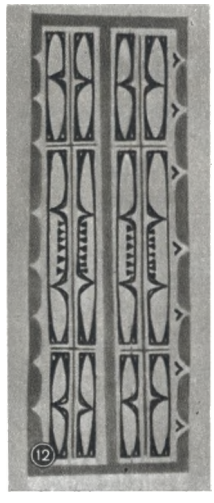
Искусство индейцев Перу.— Bailey T., The manual industries of Peru..., N. Y., 1948; Tschopik H. S., Peruvian folk art, «Mag. of Art», 1949, v. 42, № 1, p. 14—16; Mendizábal E., Losack P. W. T., Una contribución al estudio del arte tradicional peruano, «Folklore americano», Lima, 1957, año V, № 5, p. 74—139.

Искусство индейцев Южной Америки.— Steinen K. v., Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens, 2 Aufl., B., 1897 (Kap. XI, XII); Meyer H., Die Kunst der Shingú-Indianer, в кн.: Internationaler Amerikanisten-Kongress (1904), [Hälfte 2], Stuttg., 1906, S. 455—71; Krause Fr., Über die Kunst der Karaja-Indianer, «Baessler-Archiv», Lpz.—B., 1911, Bd 2, H. 1, S. 1—31; Karsten R., Body-painting and tattooing in South America, в кн.: «Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst», Lpz., 1925, S. 151—64; Schmidt M., Technische Voraussetzungen in der Ornamentik der Eingeborenen Südamerikas, там же, 1926, Halbbd 1, S. 142—174; Krause Fr., Das Kunstgewerbe der Naturvölker Südamerikas, в кн.: Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, hrsg. von H. Th. Bossert, Bd 2, B.—W.—Z., [1929], S. 245—68; Pinto O. P., Arte primitiva brasileira, São Paulo, 1955; Ribeiro D. e Ribeiro B. G., Arte plumária dos índios Kaapor, [Rio de Janeiro], 1957; Ribeiro D., A arte dos índios kadiuéu, [Rio de Janeiro, 195—].

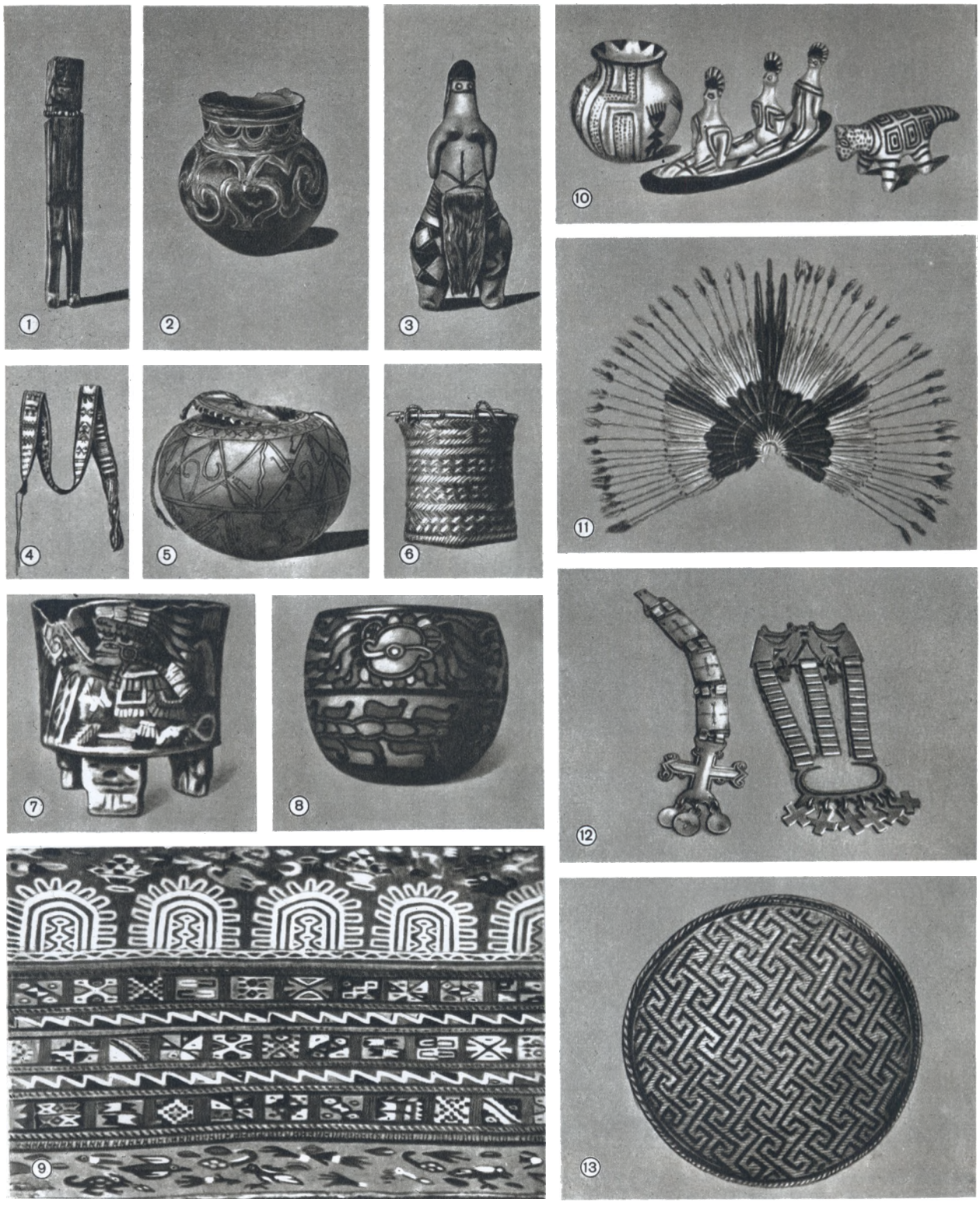
Автор Э. В. Зиберт. Консультант С. В. Иванов. Рецензенты: Ю. П. Аверкиева, И. Ф. Хорошаева.







ИНДЕЙЦЫ. Северная Америка. 1—5. Искусство индейцев северо-западного побережья: **1** — тотемный столб, раскрашенное дерево; **2** — кожаный расписной передник шамана; **3** — маска-шлем, раскрашенное дерево; **4** — деревянный сосуд в виде бобра; **5** — курительная трубка из шифера (все — индейцы тлинкиты). **6.** Искусство индейцев Калифорнии. Корзина из древесных корней, оплетённых травой (индейцы помо). **7—10.** Искусство индейцев Юго-Запада: **7** — керамический сосуд с росписью (индейцы хопи); **8** — керамический сосуд с росписью (индейцы суньи); **9** — деревянная фигурка «качина», изображающая духа (индейцы хопи); **10** — песочные рисунки (индейцы навахо). **11—12.** Искусство индейцев прерий и равнин: **11** — живопись на шкуре бизона (индейцы пауни); **12** — кожаный плащ с росписью (индейцы дакоты). **13.** Искусство лесных индейцев. Деревянная раскрашенная маска (индейцы ирокезы). (№№ **2—7, 9, 13** — Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР, Ленинград. № **8** — Этнографический музей, Берлин).

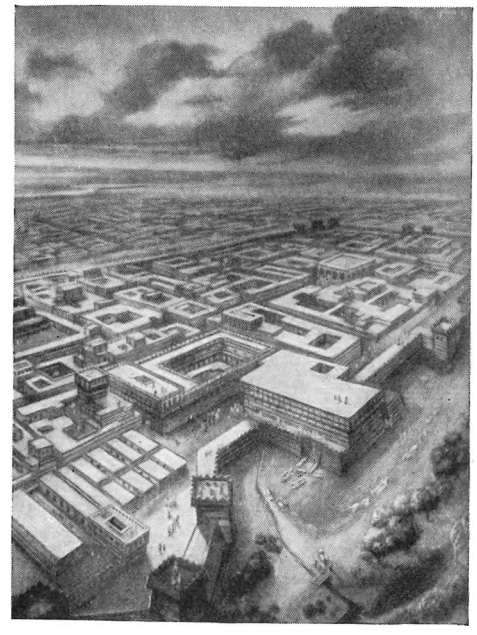


ИНДЕЙЦЫ. Мексика, Центральная и Южная Америка. 1—2. Деревянная человеческая фигурка и керамический сосуд (индейцы кадиувео, Бразилия). **3.** Глиняная игрушка (индейцы каража, Бразилия). **4.** Тканый шерстяной пояс (индейцы арауканы, Чили). **5.** Сосуд из тыквы с гравированным узором (индейцы санапана, Парагвай). **6.** Плетёная корзина (индейцы арекуна, Венесуэла). **7.** Керамический сосуд с росписью по стуку (Мексика). **8.** Керамический сосуд с росписью (Гондурас). **9.** Ткань (Перу). **10—11.** Расписная керамика и перьевое украшение молодого мужчины (индейцы каража, Бразилия). **12.** Серебряные украшения (индейцы арауканы, Чили). **13.** Оплетённая чаша с узором (Бразилия). (№№ **1—6** — Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР, Ленинград. №№ **10—12** — Этнографический музей, Лейпциг).

ИНДИЯ

(РЕСПУБЛИКА ИНДИЯ, ИЛИ БХАРАТ. BHARAT)

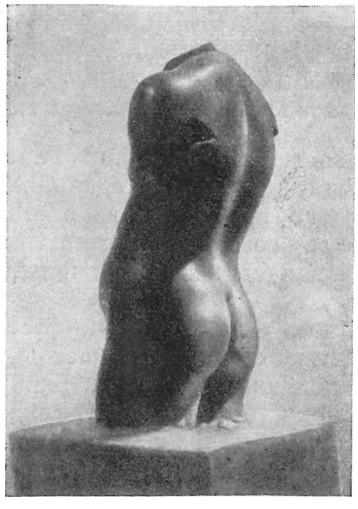
Среди великих художественных культур мира одной из самых ярких и самобытных является культура И. — обширной и густонаселённой страны в Южной Азии. И. сохранила до наших дней многовековые художественные традиции, уходящие корнями к древнейшим цивилизациям, возникшим на берегах рек Инд и Ганг. Культура И. многонациональна; в народном творчестве наиболее ярко сказалось своеобразие местного искусства различных народов. На протяжении нескольких тысячелетий своей истории культура И. оказывала огромное воздействие на искусство других азиатских стран и, в свою очередь, восприняла ряд влияний. Претворённые индийскими мастерами, они вошли в богатую и сложную художественную культуру И., составившую основу для нового искусства разделённых в 1947 Индии (с 1950— Республика И.) и *Пакистана* (см.).



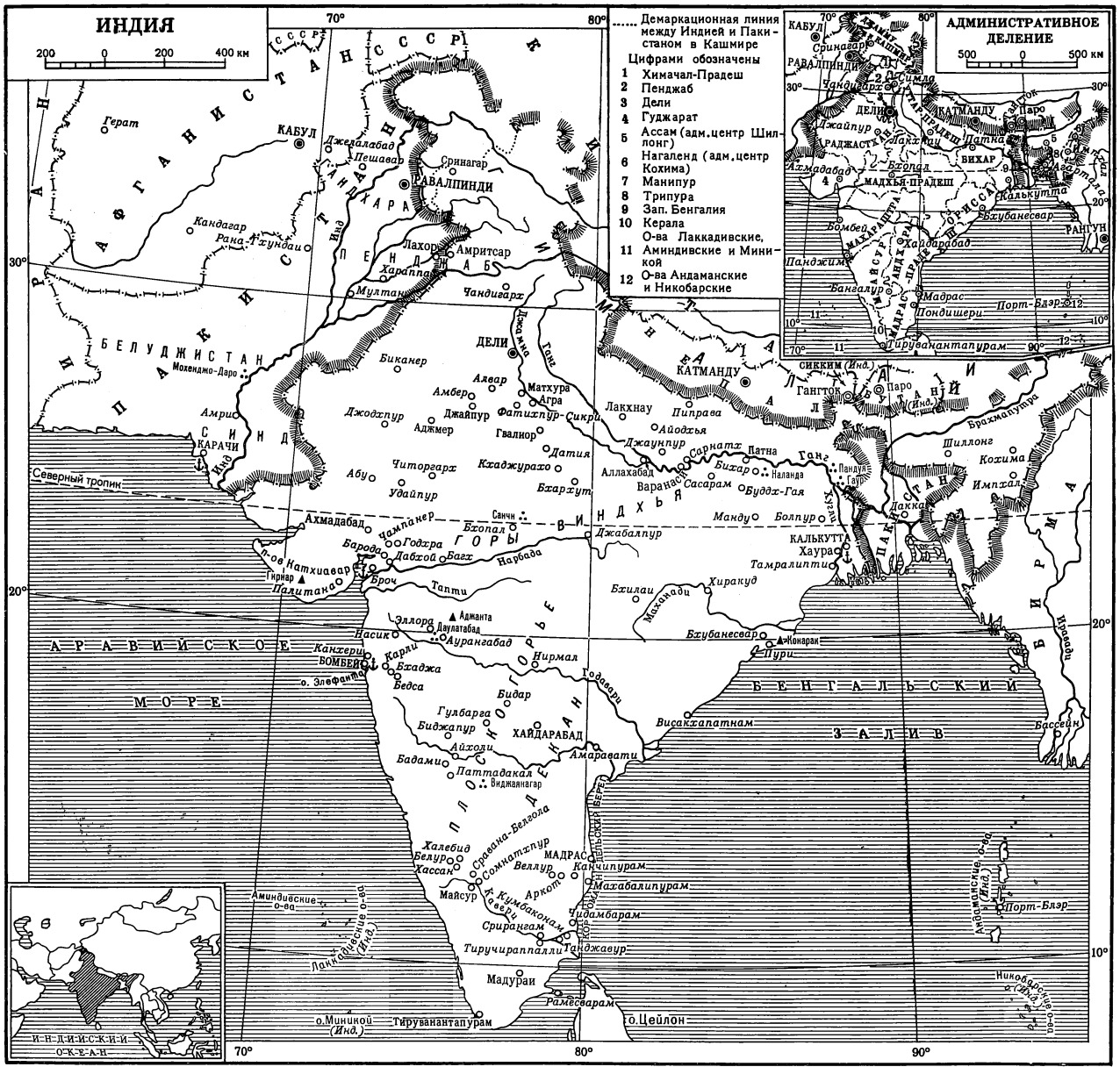
Предполагаемая реконструкция города Мохенджо-Даро.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА

Если не считать отдельных археологических находок в Декане и на юге И., история индийской культуры начинается с деревенских общин периода энеолита, памятники которых были найдены в Амри (Amri), Рана-Гхундаи (Rana Ghundai) — ныне на территории Пакистана — и в других местах Белуджистана и Синда. Следующий этап образовала высокоразвитая городская цивилизация (вероятно, раннеклассового общества), существовавшая в 2500—1500 до н. э. Её впервые обнаруженные центры—Мохенджо-Даро и Хараппа в бассейне реки Инд (ныне на территории Пакистана) — благоустроенные, регулярно распланированные города с прямыми, широкими улицами, с налаженной системой водоснабжения и канализации, с постройками из обожжённого кирпича. При раскопках были найдены художественные предметы домашнего обихода, расписная керамика, остатки хлопчатобумажных тканей, искусно вырезанные из камня печати со знаками письменности и полными живых наблюдений изображениями животных. Скульптура из камня, бронзы и терракоты обнаруживает большое мастерство в передаче строения фигуры человека (мужской торс из камня), танцевального движения (бронзовая статуэтка танцовщицы). Эта культура охватила большую часть страны;



Мужской торс из Хараппы. Известняк. Около 2400 — 2000 до н. э. Национальный музей Индии. Дели.



есть данные о её распространении на юге до реки Тапти, а на востоке — до реки Ганг. От периода, охватывавшего середину 2-го — середину 1-го тысячелетий до н. э., сохранилось мало памятников культуры. В основном это — керамика тёмно-жёлтого или зелёного цветов с пурпуровой или красной росписью (в Синде), «серая» керамика в северных местностях. Недавние исследования показали, что культура энеолита широко развилась в Декане и центральной И.

С возникновением классового общества появились сословия — варны, а впоследствии сформировалась объявленная священной и пронизавшая всю общественную жизнь И. кастовая система, официально отменённая лишь в наши дни. Почти на всём протяжении истории И. ядром индийского общества оставалась сельская община, экономическую основу которой составляло соединение земледелия с домашним ремеслом. Живучести сельской общины И. обязана сохранением многих традиций — прежде всего в религии, где и поныне сохраняются старинный культ плодородия, вера в перевоплощение души, обожествление животных, древние мифы и ле-

Печать (оттиск) из Мохенджо-Даро. Около 2400—2000 до н. э. Национальный музей Индии. Дели.

генды. Эти верования слились затем в той или другой форме в известные три религии И.: брахманизм (сложился на заре рабовладения и вновь возродился в средние века в виде индуизма), освящавший кастовое деление, господство жречества; буддизм, выступивший против кастового деления и расцветший как идеология рабовладельческого общества; джайнизм (возник, как и буддизм, в 6—5 вв. до н. э.), который отражал гл. обр. интересы торговцев, ростовщиков, крупных ремесленников. В середине 1-го тысячелетия до н. э. в И. возникает ряд рабовладельческих государств.

РАСЦВЕТ АРХИТЕКТУРЫ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В РАБОВЛАДЕЛЬЧЕСКИХ ГОСУДАРСТВАХ. 4 в. до н. э.— 5 в. н. э.

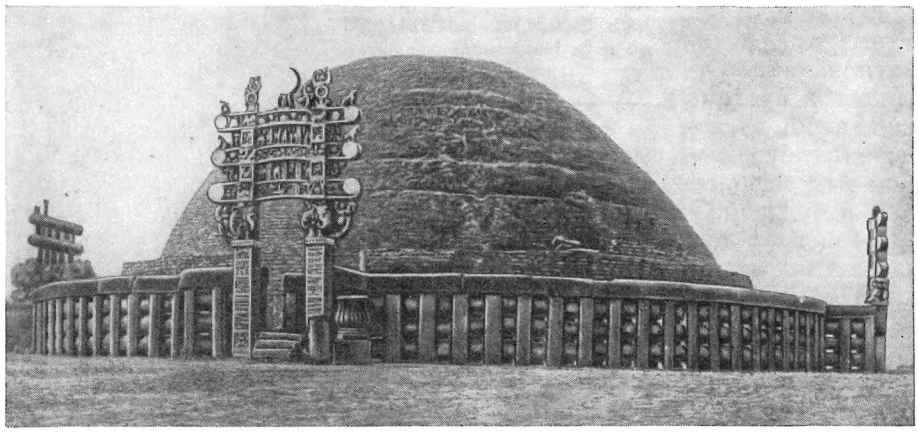
При династии Маурьев (4—2 вв. до н. э.) в И. сложилась мощная рабовладельческая держава, и буддизм стал играть важную роль в упрочении единства страны, разобщённой на племена и касты. Страна окончательно освободилась от господства персов, вторгшихся в 6 в. в её сев. и зап. районы; освободилась она и от нашествия греков — Александра Македонского и его преемников. В 3 в. до н. э. при царе Ашоке государство Маурьев достигло наивысшего расцвета, охватив почти всю И., за исключением лишь крайнего юга. После распада империи Маурьев, во 2 в. до н. э.— 2 в. н. э., в И. возникает несколько крупных рабовладельческих государств: в Декане — Андхра (собственно Сатавахана), оставившее замечательный своими скульптурными фрагментами памятник — «ступа» в *Амаравати*; на С.— государство Шунга и *Кушанское царство* (см.), с которым связана большая группа памятников т. н. *Гандхарского искусства* (см.), обнаруженных в сев. И. и на территории современных *Пакистана* и *Афганистана* (см.).

В период династии Маурьев далеко за пределы И. распространилась слава о её богатствах. Процветали многолюдные города — центры ремесла и торговли. И. была одной из наиболее передовых земледельческих стран Древнего мира; с большим инженерно-техническим мастерством создавались в стране сложные оросительные системы, плотины, дамбы, мосты, тщательно поддерживавшиеся государственной властью до времени английской колонизации.

Об архитектуре городов и жилищ того времени приходится судить по литературе и скульптурным изображениям, т. к. главным строительным материалом было недолговечное дерево (в некоторых районах использовался кирпич). Согласно многочисленным древним трактатам по строительству, города и деревни строились по одинаковым планировочным принципам. Они сводятся в общем к регулярной планировке: улицы ориентировались по странам света и, следовательно, пересекались под прямым углом. Расселение по кварталам соответствовало делению общества на варны. В центре города располагались дворец правителя, а вокруг него — дома придворной знати и лиц из привилегированных варн. Следующие за ними кварталы занимали другие варны, далее шли торговые ряды. Ремесленники жили за пределами города, обычно обнесённого крепостными стенами со сторожевыми башнями. Деревня с хижинами, имеющими глинобитные стены и соломенную крышу, оставалась неизменной на протяжении многих веков.

Прочно сохранялся и архитектурный тип жилого дома. Хотя почти невозможно установить его общие черты для всех областей страны, столь различных по своим климатическим и другим условиям, однако можно считать, что для большей части страны стал характерен дом, состоящий из комнат, расположенных вокруг внутреннего открытого дворика. Количество комнат и двориков увеличивалось в зависимости от благосостояния владельца. Применялись террасы, лоджии и балконы. Судя по барельефам на ступа в *Бхархуте* и по древней литературе, богатые городские дома строились в два-три этажа и имели целую систему внутренних дворов, со сгруппированными вокруг них залами для аудиенций, зрелищ, картинными галереями и примыкающими к ним парками с фонтанами, павильонами и беседками. Древние греческие путешественники описывают дворец Ашоки в его столице Паталипутре (рядом с городом *Патна*), затмевавший великолепием персидские дворцы. По-видимому, деревянные конструкции дворца опирались на каменные столбы.

Светская каменная архитектура древности представлена остатками циклопических крепостных стен древней столицы Раджагрихи (Rajagriha) около *Наланды*. Но гл. обр. каменное зодчество этого времени известно по памятникам культового назначения. Наиболее характерными среди них были



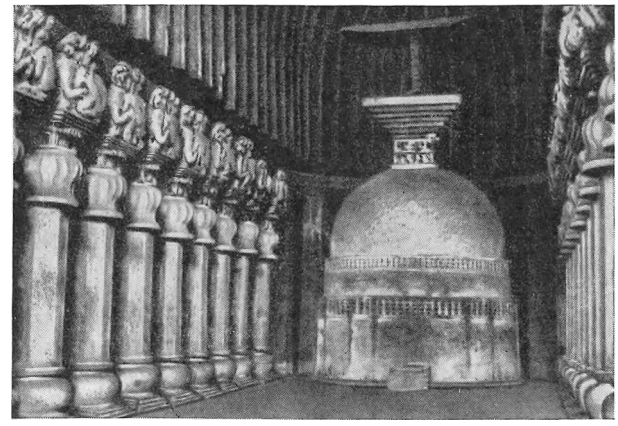
Большой ступа в Санчи. 3—2 вв. до н. э.; ограда—2 в. до н. э.; ворота — 1 в. до н. э.

ступа, пещерные храмы и монастыри и отдельно стоящие мемориальные столбы—«стамбха». Ступа—сооружение, предназначенное для хранения буддийских реликвий или воздвигаемое в честь лица либо событий, чтимых буддистами, ведёт своё происхождение от древнейших погребальных холмов. Оно представляет собой, как правило, монолитную массу в форме полусферы, возведённую на круглой или квадратной террасе, увенчанную реликварием, зонтиками и обнесённую оградой. Остатки древнейшего ступа, сооружённого из кирпича примерно в 450 до н. э., находятся в Пиправе (Piprawa), около границы с Непалом. Огромное число ступа было воздвигнуто при Ашоке, но только ступа в *Санчи* хорошо изучен и определённо связывается с этим временем. По существовавшей тогда в И. практике не разрушать, а обновлять состарившиеся культовые постройки ступа в Санчи был покрыт во 2 в. до н. э. новой каменной оболочкой, увеличившей его вдвое. Тогда же деревянная ограда (за внутренними пределами которой проходила дорожка для церемонии обхода и поклонения ступа) была заменена каменной, повторяющей формы старой ограды. Замечательные своей скульптурой ворота — «торана», были установлены в 1 в. до н. э. В рельефах, покрывающих ворота сверху донизу, с присущей для индийского художника свободой, непосредственностью, обилием деталей и орнаментальных мотивов ведётся повествование о природе и жизни народа И. Мы видим осаду городов, процессии, движущиеся на слонах и лошадях, буйный растительный и животный мир джунглей. В этих изображениях воплотились представления древнего индийца о полнокровных силах цветущей обожествлённой природы. Жизненные, правдивые образы переплетаются здесь с фантастическими. Сравнительно с более ранними и более плоскими рельефами в Бхархуте орнамент и изображения на воротах ступа в Санчи становятся сочными и пластичными. На изгибающиеся лозы растений похожи округлые, налитые силой мифологические женские фигуры «салабханджика», поддерживающие архитравы ворот. Обычно большой ступа окружали монастыри и маленькие ступа с прахом прославившихся монахов, а весь комплекс заключался нередко в крепостные стены. Из поздних ступа известен ступа Дхамекха в *Сарнатхе* (6 или 7 вв.), который после неоднократных переделок принял цилиндрическую форму.

Скульптура ворот ступа в Бхархуте. 180 до н. э.

Пещерные храмы и монастыри, высеченные целиком в массиве скал, находятся в западной И., Ориссе и на юге И. Эти памятники особенно ценны тем, что в них были запечатлены типы бесследно исчезнувших гражданских построек из недолговечных материалов. Конструкция деревянных ферм, брусчатые капители с кронштейнами, массивные столбы и круглые стойки, валиковый карниз тростниковой крыши были переданы в камне строителями пещер со всеми деталями, вплоть до головок гвоздей. Для первой эпохи пещерного строительства (3 в. до н. э.—2 в. н. э.), развившегося во времена расцвета рабовладельческих государств и господства буддизма, характерны два основных типа сооружений: храм-молельня «чайтья», в котором молящиеся совершали обряд поклонения ступа, и «вихара» — монастырское общежитие. Самые ранние пещеры воспроизводят простое прямоугольное помещение с плоским перекрытием, почти лишённое декора. Пещерные сооружения типа чайтья воссоздают интерьер более сложных перекрытых сво-

дом, распространённых в своё время деревянных чайтья, служивших также и светским целям. В И. ещё до 3 в. до н. э. стали применяться сложные сводчатые перекрытия. Своды выводились по деревянным арочным фермам или по изогнутым дугой деревянным рёбрам; создавались шатровые и кубовые перекрытия. В наиболее классической по формам чайтья, находящейся в *Карли* (1 в. до н. э.), воспроизведён деревянный свод, выведенный по дугообразным рёбрам, причём сохранились остатки деревянных ферм, прикреплённых к каменному своду и якобы поддерживавших его. Чайтья в Карли представляет собой продолговатый трёхнефный зал, закруглённый в торце апсидой, в которой стоит ступа. Массивные восьмигранные столбы, воспроизводящие в камне деревянные столбы, поставленные в глиняные горшки (которые предохраняли дерево от загнивания), были завершены скульптурными группами всадников на слонах и лошадях. Ряды этих столбов оставляют по бокам узкие проходы для совершения церемонии обхода ступа. Росписи, позолота, окраска, покрывавшие стены и колонны, скрадывали суровость подземелья. Солнечный свет глубоко проникал внутрь помещения сквозь большой арочный проём «солнечного окна», придающего специфический облик фасаду чайтья и потому также получившего название «чайтья». Фасад украшен скульптурными изображениями человеческих фигур и слонов. Рядом с чайтья в скалах высекались монастырские помещения келий, трапезной и т. п. Со временем развился тип вихара — большого, обычно квадратного зала, окружённого кельями. С увеличением размера вихара в них стали сооружать ряд столбов. Вход в вихара оформляет портик (или терраса), состоящий из низких массивных столбов. Считают, что прототипом вихара послужил дом собраний деревенской общины «сантхагара». Наиболее известные образцы вихара и чайтья этой эпохи расположены в западной И.



Чайтья в Карли. 1 в. до н. э. Интерьер.

Скульптура, по-видимому, в основном выполнялась из дерева и терракоты. К числу наиболее ранних (после Мохенджо-Даро) сохранившихся памятников каменной скульптуры относится знаменитая «Львиная капитель» колонны Ашоки в Сарнатхе, ставшая национальной эмблемой современной И. По реализму и тщательности исполнения фигуры львов сходны с изображениями животных на печатях из Мохенджо-Даро. В уцелевшем прекрасном каменном изваянии женской фигуры якшини (богиня плодородия) из Дидарганджа (вероятно, 2 в. до н. э.) и в нескольких других фигурах якшини, в их обобщённо-монолитных, преувеличенно тяжеловесных формах, в уверенных осанке и взгляде воплотился убедительный и монументальный образ мощи и плодородия. После падения государства Маурьев в гандхарском искусстве, впитавшем влияния культуры эллинизма и римской эпохи, а, возможно, одновременно и в *Матхуре*, где преобладали местные традиции, впервые появилось скульптурное изображение Будды. Прежде это не допускалось буддийской религией. В ранних гандхарских изображениях Будда показан погружённым в состояние глубокого созерцания, полным величавой отрешённости. Тонкая моделировка лица, складок одежды, свободно покрывающей фигуру, делает этот образ человечески конкретным и убедительным. Не случайно первые образы Будды легли в основу канонического типа Будды, распространившегося в И. и по всей Вост. и Юж. Азии. От возвышенных по духу изображений Будды из Гандхары несколько отличны фигуры Будды из школы Матхуры. Образы здесь более земные и подчас чувственные. Недаром в скульптуре Матхуры такое большое значение имели статуи якшини, полные могучей жизненной силы. Особенной непосредственностью и индивидуальностью выражения, красотой и свободой моделировки отличаются светская скульп-

„Львиная капитель". Около 243 до н. э. Музей в Сарнатхе.

Статуя Будды из Сарнатха. Песчаник. 5 в.

тура Гандхары и мелкая терракотовая пластика, связываемая с культурой государства Шунга. Более торжественны и каноничны портретные изображения кушанских правителей.

После периода политической раздробленности и некоторого экономического упадка страны в 3 в. наступил новый подъём экономики и культуры И., который был связан с объединением её северных и центральных районов в мощное государство династии Гуптов, процветавшее с 320 по конец 5—6 вв. В этот период развиваются ремесло, морская и сухопутная торговля со странами Средиземноморья, Китаем, Африкой. Вместе с торговыми связями в Индокитай, Индонезию и на о-ва Малайского архипелага широко проникают влияния культуры И. Развернулось строительство дворцов, храмов, монастырей. О необычайно высоком техническом прогрессе И. в тот период свидетельствуют отлитая из бронзы огромная статуя Будды из Султангандж весом ок. 1 тонны (ныне в Музее г. Бирмингема в Англии) и монолитная железная колонна высотой более 7 *м* в *Дели*. Каноническую завершённую форму получают в это время в искусстве изображения Будды.

Надписи на памятниках и свидетельства китайских паломников указывают на огромное количество монументальных построек, украшавших города. К сожалению, лишь немногие памятники сохранились от этого блестящего периода. Уцелевшие на территории государства Гуптов наземные храмы в Санчи и др. местностях представляют собой ранние из известных нам зданий, сложенных из тёсаного камня. Новые явления в архитектуре отразили проходившие в тот период социально-экономические изменения. В недрах гуптовского рабовладельческого общества развивались новые производственные отношения феодализма, а вместе с ними, на основе буддизма и старых верований, с одной стороны, и возрождённых идей брахманизма, связанных с укреплением кастового строя, — с другой, формировалась новая религиозная система индуизма. Ещё сильными оставались буддийское монашество и старые аристократические круги, поддерживавшие его. Но формы и содержание искусства, связанного с буддизмом, также претерпели изменения, которые наиболее ярко сказались в последующий период — в переходное время, когда формировались средневековые архитектура и искусство.

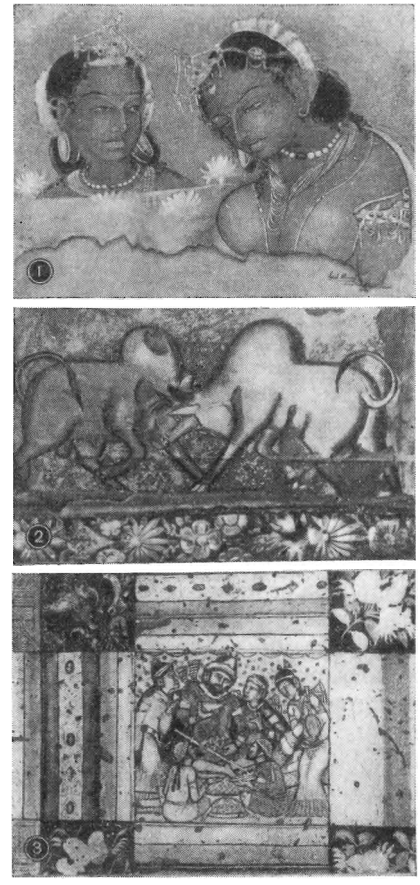
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. 6—9 вв.

В конце 5—6 вв. в результате сильного обострения внутренних противоречий и опустошительных набегов гуннов государство Гуптов распалось. С этого времени начался новый для И. исторический этап—эпоха средневековья, эпоха господства феодальных государств. Сильнейшими из них были: на С. — выдвинувшееся в 7 в. государство Харша (Канаудж), в Декане — государство Чалукьев (6—8 и 10—12 вв.) и Раштракутов (8—10 вв.), а на Ю. — достигшее подъёма к 6 в. и существовавшее по 8—9 вв. государство Паллавов. Центр культуры переносится в эту эпоху в районы Декана и южной И., где богатое культурное наследие эпохи Гуптов нашло благоприятную почву для дальнейшего развития.

В скалах Декана и южной И. вновь стали высекаться монастыри и храмы. Эта вторая эпоха пещерного строительства продолжалась до 9 в. уже в условиях феодализма. В период раннего средневековья продолжала развиваться живопись, достигшая высочайшего подъёма уже в 5—6 вв. Новые веяния эпохи, отражающие мировоззрение восходящего класса феодалов и брахманского жречества, проявились ярче всего в скульптуре и архитектуре. В массовом строительстве монументальных наземных храмов, исполненных каменной кладкой, в привлечении наиболее долговечного вида изобразительного искусства — скульптуры — новые общественные силы искали пути упрочения своих идей. Но старые формы были живучи: создаются канонические изображения Будды, в которых появившаяся уже в период Гуптов рафинированность приводит к холодной безжизненности. Ещё продолжают строиться ступа, пещерные храмы и монастыри, хотя под влиянием господствующих идей индуизма традиционные формы этих сооружений наполняются новым содержанием. Отживает тип чайтья, а вихара из монастырского общежития превращается по существу в храм. Наряду с буддийскими сооружениями появились (вероятно, ок. 6 в.) пещерные брахман-

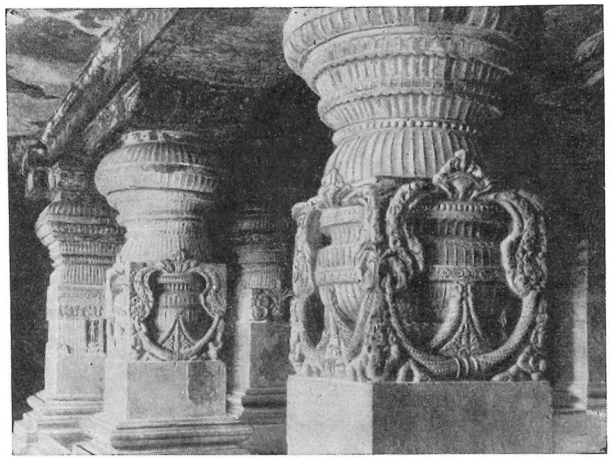
ские и джайнские храмы, многие из которых поражают своим размахом, грандиозностью скульптурных композиций. Наиболее значительные памятники этого периода—в Аджанте, Эллоре и Махабалипураме — пользуются мировой известностью.

Аджанта прославилась гл. обр. стенными росписями своих буддийских монастырей, создававшихся между 2 в. до н. э. и 7 в. н. э. Зрелое живописное мастерство самых ранних росписей Аджанты, отдельные фрагменты которых не утратили до наших дней яркости и свежести, позволяют предполагать, что им предшествовал многовековый путь совершенствования индийской живописи. В буддийской литературе на языке пали в первых веках до н. э. имеются ссылки на существовавшие тогда картинные галереи «читразала». Залы со стенными росписями описываются в «Рамаяне» и в произведениях Калидасы. В трактате по живописи «Вишнудхармоттара», составленном до эпохи Гуптов, говорится о различиях в характере и тематике живописи, украшавшей стены храмов, дворцов и частных домов. Но недолговечные гражданские постройки не могли сохранить до нас примеры светской живописи, которая была, по-видимому, очень широко распространена. В Аджанте прекрасно сочетаются декоративная и сюжетная живопись. В декоративных росписях, украшающих чаще всего потолки, обрамления ниш и дверей, преобладают мотивы растительного и животного мира. Они созданы с необычайным богатством фантазии и отличаются сочностью и живостью исполнения. Индийскому орнаменту тех времён вообще чужда плоскостная стилизация, и включённые в орнамент плоды и цветы изображаются почти как натюрморт. Сюжетная живопись, смелая по композиции, заполняет почти сплошь все стены. Представляя собой гл. обр. иллюстрации к буддийским легендам и мифам, она раскрывает по существу целую панораму общественной жизни И. во всём её многообразии. Многофигурные живописные изображения включают бесчисленное количество персонажей в сценах битвы за Цейлон, охоты на слонов, интимных сценах придворной жизни и т. д. Перед нами проходит пёстрая многоликая толпа представителей различных слоёв общества, сложная по национальному и этническому составу: монархи, придворные, купцы, воины, простолюдины, отшельники, рабы и нищие, представители различных народов. Поражает естественность и непринуждённость позы и выражения лиц; фигуры вовлечены в удивительный по богатству ритм движения. Не владея законами линейной перспективы, художники передавали впечатление глубины, объёма и пространства при помощи пластической моделировки и различной интенсивности цвета. Росписи создают праздничный декоративный ансамбль, находящийся в гармоническом единстве с архитектурой и скульптурой храмов. Значение их, в первую очередь, — в глубоко гуманистическом начале, побеждающем религиозную условность. Основные краски, которыми пользовались мастера Аджанты,—чёрная копоть, красная и жёлтая охра, ляпис-лазурь, причём преобладают насыщенные тёмно-красные, коричневые и буро-жёлтые тона. Тёмная линия контура исключительно жива и точна. Краски, как правило, употреблялись минеральные. Стенные росписи Аджанты исполнены по сухой штукатурке. Художники работали в полутёмном помещении пещер, используя, по всей вероятности, отражённый свет металлических зеркал. Лучшие росписи Аджанты были созданы между 5 и нач. 7 вв. Они отличаются необыкновенным реализмом и большой проникновенностью в передаче сложных психологических сцен («Умирающая принцесса», «Сцена из придворной жизни»), большой жизненной убедительностью в раскрытии общественных характеров людей. В поздних росписях Аджанты намечается отход от монументальной и обобщённой манеры письма к более детализированной и декоративной.



1—3. Росписи в пещере № 1 в Аджанте. 5—6 вв.

Эллора (её сооружения созданы между 6—13 вв.), расположенная по соседству с Аджантой, поражает грандиозностью комплексов с двух- и трёхэтажными залами, многоколонными террасами, внутренними дворами и величественными фасадами. Разнообразные по формам колонны Эллоры,



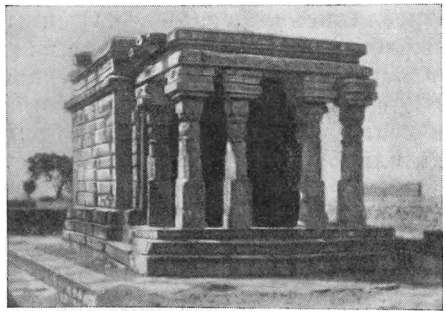
Пещерный храм в Эллоре. 8 в.

покрытые тонким изящным декором, архитектоничны и пропорциональны; они уже не имитируют деревянные формы, как это было в Карли. В Эллоре живопись уступила место скульптуре, вообще занявшей с периода раннего средневековья господствующее место в убранстве храмов. На стенах храмов Эллоры разворачиваются монументальные каменные композиции с изображениями буддийских и брахманских богов и мифологических героев. Сравнительно с уравновешенными изображениями Будды, застывшего в невозмутимом спокойствии, брахманские барельефы проникнуты необыкновенным напряжением и драматизмом содержания, динамикой, бьющей через край жизненной силой. Захваченный стремительным движением многорукий могущественный бог Шива беспощадно расправляется со злыми силами на земле. Острота социальных противоречий эпохи, борьба нового мировоззрения со старым, возможно, наиболее ярко отразились в этих рельефах. По смелости композиции, величию образов и совершенству мастерства со скульптурой Эллоры может сравниться лишь скульптура в восходящем к 8 в. пещерном храме на о-ве *Элефанта*, внутри которого находятся прекрасные барельефы и знаменитый гигантский бюст трёхликого божества Шивы Махадео.

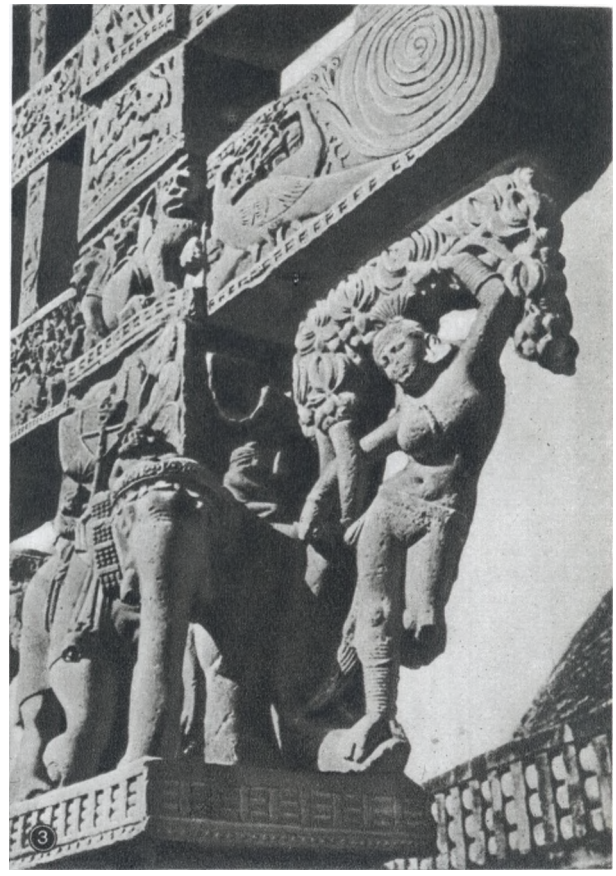
В поздних пещерных сооружениях Аджанты и Эллоры техника строительства, совершенство и богатство архитектурных и скульптурных форм достигли небывалой высоты. Тем не менее пещерное зодчество не могло удовлетворить запросы индуизма, нуждавшегося в многочисленных наземных, свободно обозреваемых храмах со скульптурными изображениями на стенах, несущими проповедь религиозных догм. Сохранившиеся памятники (на севере И. с 5 по 13 вв., а на юге с 7 по 16 вв.) в основном ограничиваются храмами. В храмовое строительство вводятся новые методы строительной техники, связанные с применением кладки из тёсаного камня. На севере И. и на п-ове Катхиавар используются преимущественно известняк и песчаник, на юге — песчаник и гранит, в Бенгалии — нередко базальт. Строительный камень добывался в карьерах. Там же подвергались первоначальной обработке квадры, монолитные стволы колонн и скульптура; дальнейшая обработка производилась на месте, на строительной площадке. Такой метод строительства предполагал существование проектов здания в форме моделей или чертежей. Каменные блоки соединялись между собой на самой строительной площадке при помощи деревянных клиньев, которые забивались в просверлённые в балках отверстия; иногда применялись металлические штыри. Часто строители прибегали в одном сооружении к смешанной кладке из камня и кирпича или же применяли различные породы камня в зависимости от назначения тех или иных частей здания: более лёгкие по весу материалы употреблялись в верхних, а более прочные и тяжёлые — в нижних частях здания. Нередко, в особенности в южной И., в каменных сооружениях применялись деревянные столбы и устраивались деревянные перекрытия.

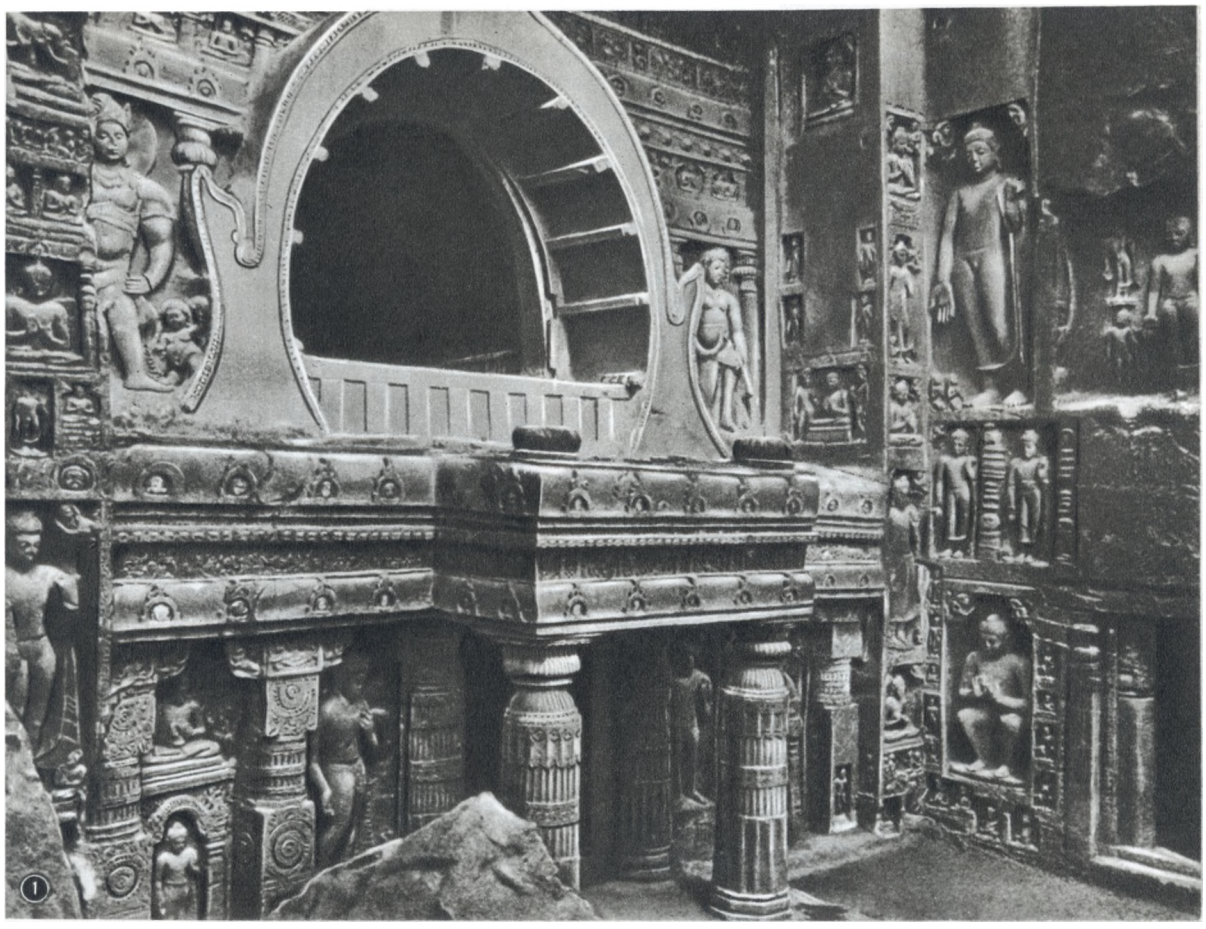
В начальный период формирования наземной храмовой архитектуры (с 4 по 6 вв.) встречаются храмы различных форм: круглые в плане, прямоугольные с апсидальным концом, повторяющие форму чайтья, и квадратные в плане с плоским перекрытием. Ядро храма составляет кубическое святилище с внутренним помещением — «гарбха-гриха» («чрево» храма, где находится изображение божества), и четырёхстолпным портиком, служащим преддверием к храму. Пример такого храма — скромный по размерам и простой по формам, напоминающий по масштабу и принципу построения древнегреческие храмы,— храм № 17 в Санчи, сооружённый ещё в 5 в. при Гуптах. Со временем храмы возрастают в масштабе, а плоское перекрытие заменяет башенная надстройка — «шикхара». Такой храм называется «вимана». В отличие от европейского собора с развитым внутренним пространством

Храм № 17 в Санчи. 5 в.

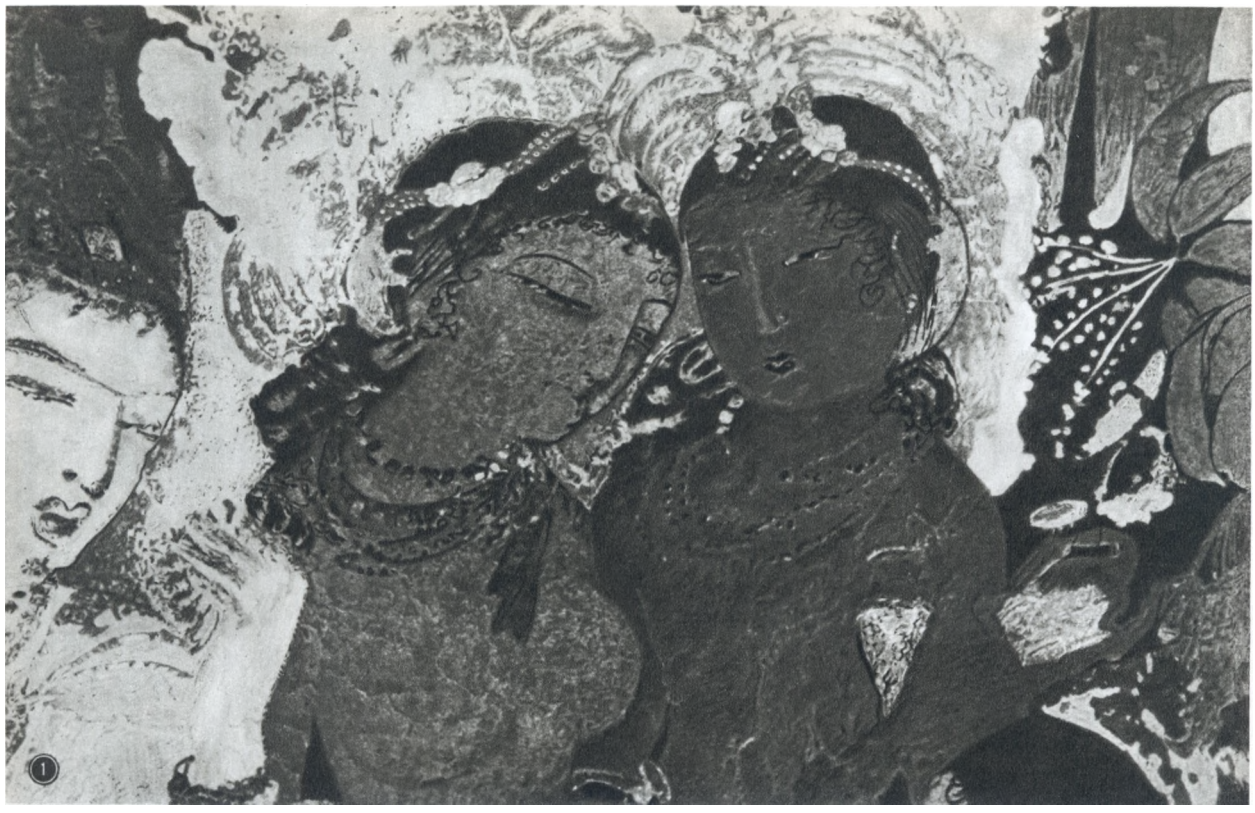


ИНДИЯ. 1. Восточные ворота каменной ограды ступа в Санчи. 1 в. до н. э. **2.** Статуя якшини — богини плодородия (с церемониальным опахалом из хвоста яка на плече) из Дидарганджа. Песчаник. Вероятно, 2 в. до н. э. Музей в Патне. **3.** Восточные ворота ограды ступа в Санчи. 1 в. до н. э. Фрагмент с мифологической женской фигурой Салабхаджика, поддерживающей архитрав ворот.

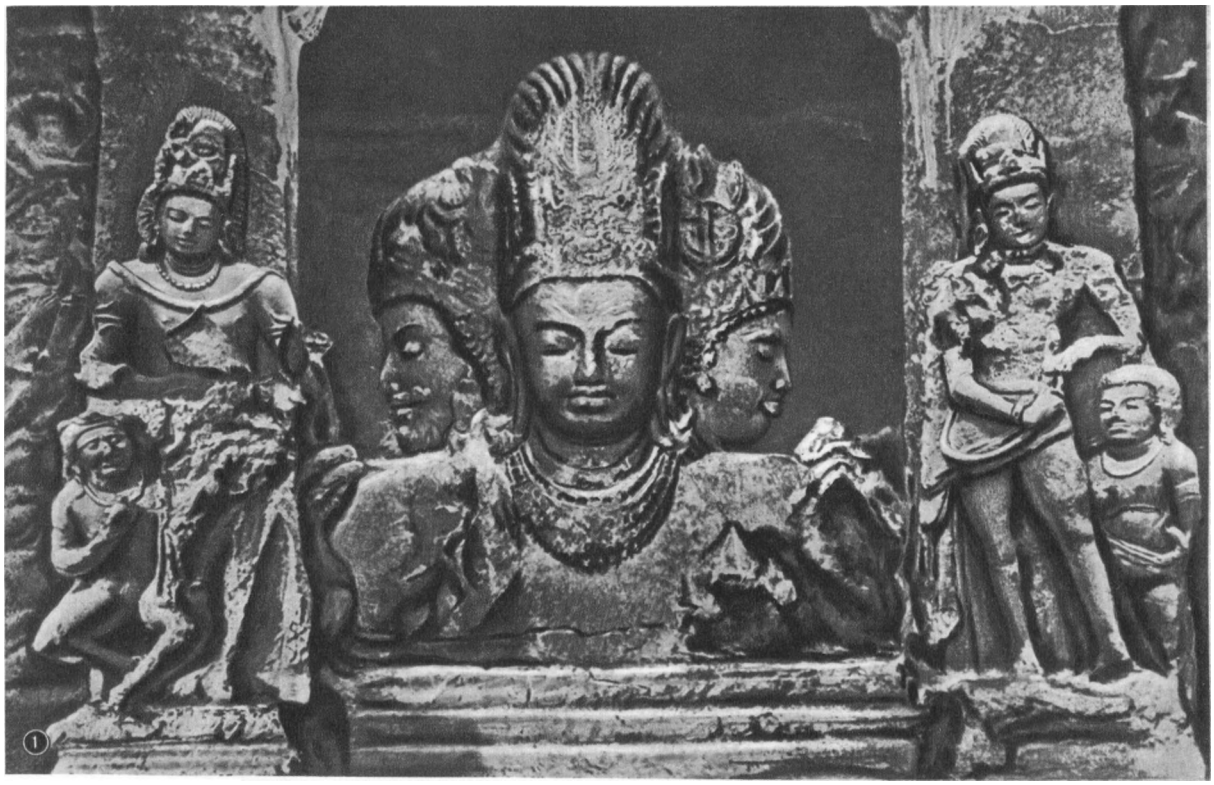


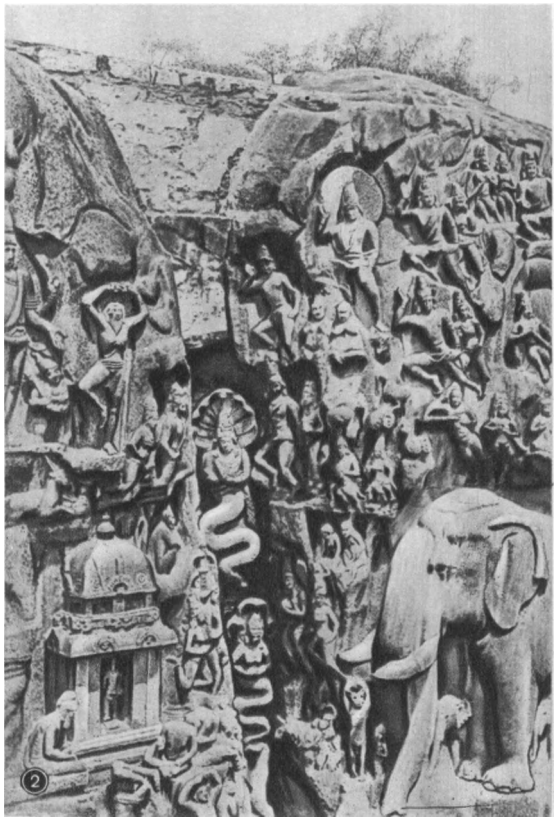


ИНДИЯ. 1. Фасад чайтья в Аджанте (пещера № 19). Около 550. **2.** Голова Будды из Гандхары. Известняк. Около 3—5 вв. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **3.** Торс статуи бодхисатвы из Санчи. Песчаник. 5—6 вв. Музей Виктории и Альберта. Лондон.



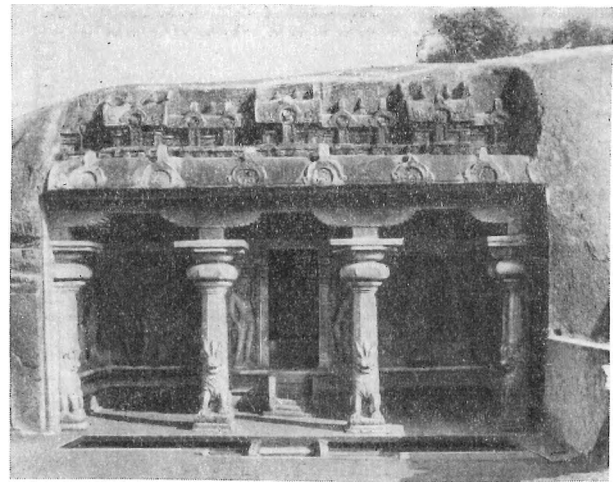
ИНДИЯ. Росписи в Аджанте. 5—начало 6 вв. 1. «Божество Индра и небесные апсары» (пещера № 17). **2.** «Бодхисатва с лотосом» (пещера № 1). **3.** Фрагмент сцены «Рождение Будды» (пещера № 2).





ИНДИЯ. 1. Бюст трёхликого Шивы Махадео в храме на острове Элефанта. 8 в. **2.** Наскальный рельеф «Нисхождение реки Ганг на землю» в Махабалипураме. 7 в. Фрагмент. **3.** Храм Кайласанатха в Эллоре. 725—755. **4.** Цоколь храма Кайласанатха в Эллоре.

(где помещается алтарь и совершаются богослужения), вимана похож скорее на скульптурный монумент. Это — «божья обитель», предмет культа и поклонения, и как бы ни возрастала его внешняя оболочка, внутреннее пространство остаётся ничтожным и тёмным. Для собраний молящихся сооружается «мантапам» (многостолпный зал или открытая терраса с одним или несколькими входами, оформленными портиками — «ардхамантапам»), сохраняющий свою самостоятельность даже в том случае, когда он присоединяется к вимана.

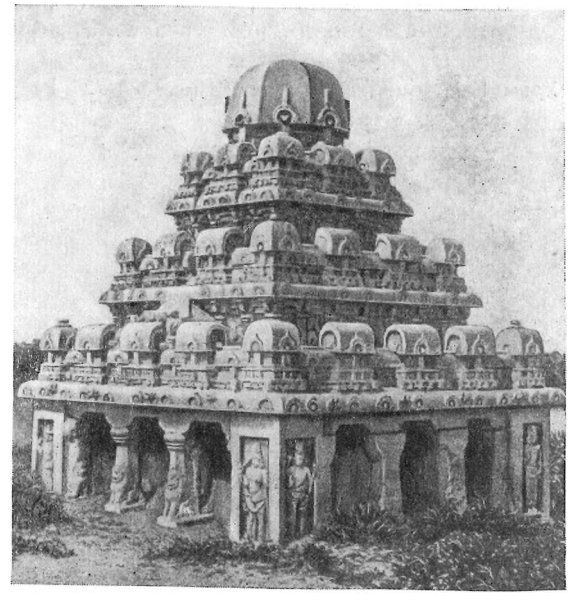


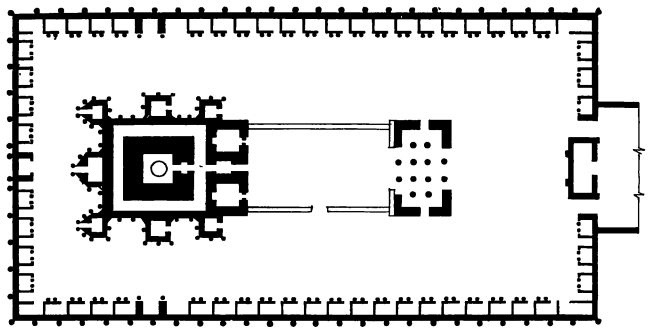
Пещерный храм „мантапам" в Махабалипураме. 7 в.

Колыбелью средневековой храмовой архитектуры признают города *Бадами*, *Айхоли* и Паттадакал в Декане, где зародились формы двух наиболее характерных типов храма: южного и северного. Для юж. типа характерен верх (шикхара) в виде ступенчатой пирамиды, завершённой многогранным купольным покрытием, а для сев. — башня параболических очертаний с приплюснутым кольцом («амалака») наверху. В плане, композиции и интерьере храмов также отразились коренные различия конструктивных и композиционных приёмов в народном зодчестве отдельных районов С. и Ю. страны. О характере и развитии архитектуры сев. типа судить трудно. Сев. И. (если принять за границу горы Виндхья) значительно превосходит южную размерами территории и разнообразием климатических и иных условий. В зодчестве северной И. не сложилось единого направления; кроме того, С., непрерывно подвергавшийся вражеским нашествиям и завоёванный мусульманскими правителями в 12—нач. 13 вв., сохранил немного старых памятников.

На юге И. первые выдающиеся постройки были связаны с расцветом государства Паллавов в 6—8 вв., когда был создан портовый город *Махабалипурам*, соединённый каналом со столицей — *Канчипурамом*. Планировка и архитектура гражданских сооружений этих городов известны плохо. По обнаруженным на вершине утёса в Махабалипураме груде кирпича и щебня, остаткам фундаментов, каменного трона, цистерны для воды предполагают, что здесь находился дворцово-крепостной ансамбль. Сам город был, по-видимому, не только деловым и торговым центром, но служил также своего рода морским курортом, хорошо снабжаемым проточной пресной водой, распределявшейся по внутригородским каналам и бассейнам. На юге И. создавались наземные храмы, высеченные целиком из скалы, а пещерные храмы (т. н. мантапам в *Тиручираппалли* и Махабалипураме), обычно небольшие, имели вид углублённой в скалу террасы или лоджии с одним рядом колонн у входа и крошечными святилищами, высеченными в задней стене. Эти пещерные сооружения удивительно похожи на террасы и лоджии с деревянными колоннами, встречающиеся до настоящего времени в жилых домах провинциальных городов южной И. Уникальными памятниками архитектуры являются монолитные, небольшие по размерам храмы «ратха», созданные в 7 в. в Махабалипураме (Дхармараджа-ратха и др.). Огромные валуны при помощи скульптурной по сути обработки были обращены в архитектурные произведения. Трудно переоценить эти замечательные произведения, дающие представление о бесследно исчезнувших типах гражданских и других построек. На этот раз в скале был воспроизведён не только интерьер, но и наружные формы,

Храм Дхармараджа-ратха в Махабалипураме. 7 в.





Храмовый комплекс Кайласанатха в Канчипураме. 700—725. План.

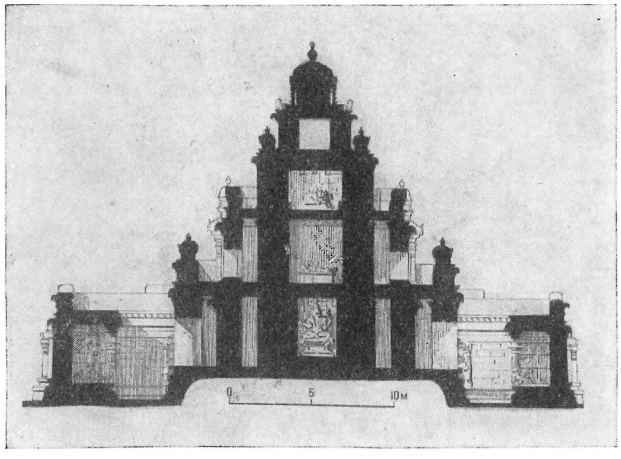
по-видимому, наиболее характерных гражданских построек того времени. В одном из храмов мы видим типичную глинобитную хижину с деревянным каркасом, крытую соломой, в других — двухэтажные постройки со сводчатой крышей, послужившие прототипом надвратной башни — «гопурам», специфической для более поздних южных храмов. Прототипом для южноиндийского вимана стали ратха, квадратные в плане, с пирамидальным трёхъярусным верхом, заканчивающимся колоколообразным куполом. Их формы легко признать в сложенных из камня и возникших несколько позднее Прибрежном храме в Махабалипураме и храмах Канчипурама.

Отличается от деканской и южноиндийская скульптура, продолжающая традиции искусства Амаравати. Ей присущи строгая архитектоничность, особое целомудрие и благородство образа. Шедевр южной скульптуры — гигантский барельеф в Махабалипураме (7 в.), высеченный на поверхности огромных валунов и повествующий о легендарном сошествии реки Ганг с небес на землю. С исключительным реализмом запечатлены здесь люди и животные, собравшиеся вокруг животворного потока воды.

В 1-й пол. 8 в. в Канчипураме были сооружены два храма — Кайласанатха и Вайкунтха Перумал. Эти законченные по архитектурной композиции комплексы легли в основу дальнейшего развития южноиндийской храмовой архитектуры. Храмовый комплекс Кайласанатха с его прямоугольным двором задуман как единое гармоническое целое. Наиболее значимому объекту — святилищу-вимана, выделенному высокой башней (шикхара), подчинены зал для молящихся (мантапам) с плоской крышей и поставленные метрическим рядом отдельные святилища, увенчанные куполками. Стены двора изнутри опоясаны рядом ниш со статуями божеств и барельефами. При этом встречаются изображения, связанные одним сюжетом и расположенные не рядом, а друг против друга; так бог Шива, изображённый на одной из сторон храма, обращается к своим собеседникам, изображённым на барельефе на стене двора, что создаёт необычную, пространственно трактованную композицию. В различных частях храма, в зависимости от их конструктивного назначения, применены различные материалы: для цоколя и столбов — гранит, для стен — песчаник, для башенного верха — кирпич; кроме того, всё здание покрывалось белой отполированной до блеска штукатуркой, широко применявшейся на Ю. в жилищном и монументальном строительстве.

Классическая композиция храма Кайласанатха в Канчипураме была увековечена в сер. 8 в. в одноимённом монолитном храме в Эллоре. В мире нет другого такого грандиозного памятника архитектуры, высеченного, подобно гигантской статуе, из скалы. Здесь был создан большой пространственный комплекс храма с примыкающими к нему многоколонными залами, портиками, галереями, отдельно стоящей скульптурой и рельефами, потрясающими своим драматизмом (горельеф «Равана, пытающийся ниспровергнуть гору Кайласа»). Так же, как и храм в Канчипураме, храм в Эллоре был покрыт штукатуркой. В этом памятнике пластическое искусство раннего средневековья достигло своей вершины.

Храм Кайласанатха в Канчипураме. 700—725. Разрез.



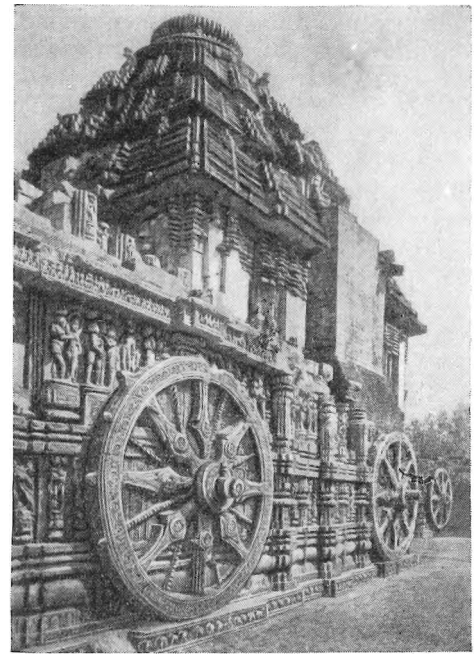
После 8 в. И. находилась в состоянии феодальной раздробленности и междоусобных войн. В это время создавались памятники незначительные по масштабу, но при этом накапливались опыт и мастерство, которые сделали возможным создание на рубеже 10—11 вв. величественных сооружений.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПЕРИОДА РАЗВИТОГО ФЕОДАЛИЗМА. 10—18 вв.

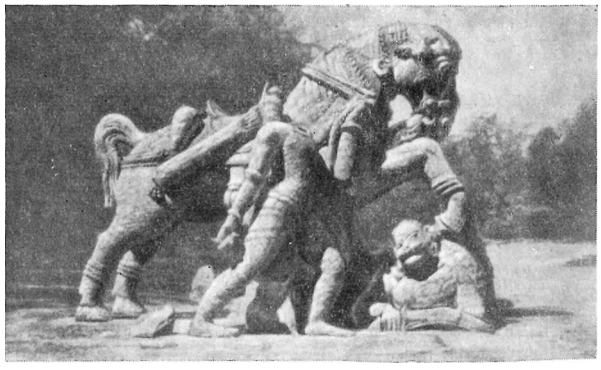
Архитектура. Подъём экономики укрепившегося феодального строя, развитие ремесленного производства и внешней торговли вызвали с 10—11 вв. быстрый рост городов и невиданный размах храмового строительства, поглощавшего огромные средства. При всём разнообразии форм средневековой архитектуры ей были свойственны определённые черты стандартизации и типизации. Причиной этому было существование с давних пор цеховых строительных организаций — «шрени» (закреплённых кастовой системой), которые передвигались по всей стране, от одной постройки к другой, а иногда, оседая на одном месте, посвящали всю свою жизнь и даже жизнь нескольких поколений созданию какого-либо одного грандиозного сооружения. Другой причиной явилась освящённая религией единая система канонов и правил строительного дела и прикладного искусства «Шилпашастра», долгое время не фиксировавшаяся письменно, а передававшаяся потомкам изустно. Из сохранившихся текстов по вопросам архитектуры наиболее известен написанный в южной И. в 11 в. труд «Манасара», являющийся подробным руководством в вопросах градостроительства, конструкций, строительных материалов, соблюдения пропорций в архитектуре и скульптуре, а также применения цвета в росписях и т. д. Есть основание полагать, что градостроительство и гражданская архитектура этого времени развивались, следуя в основном тем же принципам (изложенным в «Шилпашастра»), которые применялись и ранее. В растущих городах большинство построек создавалось из тех же недолговечных материалов — дерева и кирпича, тростниковой соломы, глины и т. д. По-прежнему роскошными оставались дворцы и усадьбы городской и помещичьей знати и убогим — жилище трудового крестьянина или горожанина, зачастую вынужденного довольствоваться одним помещением для своей семьи, а также и для скота. Однако сведения о градостроительстве и гражданском зодчестве того времени скудны. Редким примером хорошо сохранившихся крепостных городских стен являются укрепления города *Дабхоя* (созданы ок. 12 в.) с четырьмя воротами, богато орнаментированными типичной гуджаратской резьбой по камню, имитирующей резьбу по дереву.

Дошедшие до нас храмы тем более ценны, что по ним можно судить о характере народного зодчества, отличавшегося большим разнообразием в отдельных местностях И. Строительство храмов было не только в руках феодалов. Нередко оно предпринималось объединёнными купеческими и ремесленными цехами, при этом всё население городов облагалось специальными налогами и трудовыми повинностями. Огромным было количество деревень, содержавших один храм, обслуживаемый бессчётным штатом жрецов, сонмом танцовщиц музыкантов. В храм стекались несметные сокровища. Архитектура храмов становилась более пышной и декоративной, объёмно-пространственные композиции — более сложными, планы — более вычурными. Большую роль играет скульптура, неразрывно сливающаяся с архитектурой. Обогащая и очеловечивая здание, она выражала на своём каменном языке сложную философию индуизма, проповедовала его идеи. С щедростью, доходящей до безудержной расточительности, скульптура покрывает своим пластическим убором храмы, раскрывая на их стенах многообразнейший мир бесчисленных фантастических образов. Но в целом в этот период скульптура теряет идейно-художественную силу и глубину, монументальность и величие форм, которые были ей присущи в предшествующее время. Более декоративно-прикладная по характеру, она зачастую включает бесконечно повторяющиеся стереотипные фигуры и сцены. В лучших же произведениях, особенно в жанровых сценах, приобретавших в то время большое значение, народный гений создаёт яркие художественные образы, прочно связанные с жизнью.

Храм Шурья в Конараке. Середина 13 в.



На архитектуре храмов — наиболее характерных памятников средневекового зодчества И. — лежит печать религиозных догм и канонов. Но вместе с тем в ней отчётливо сказываются связи с народным зодчеством, отражаются реа-

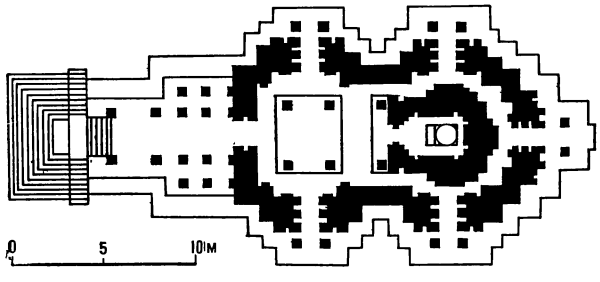


Скульптурная группа у храма Шурья в Конараке. Середина 13 в.

листические взгляды и жизнеутверждающий оптимизм её создателей. В храмах чрезвычайно разносторонне воплотилось народное творчество, отдельные отрасли которого развивались в тесном единении друг с другом. Архитектор, согласно древним текстам, выступал главным дирижёром в ансамбле скульпторов, живописцев и других мастеров. В своём образовании он последовательно осваивал вначале музыку и танцы, затем живопись и скульптуру, а после этого приступал к специальным дисциплинам. Известно также, что строительство как культовых, так и гражданских зданий проходило в тесном сотрудничестве с народными мастерами: каменщиками, плотниками; нередко привлекались резчики по слоновой кости или дереву, кузнецы и ювелиры. Вероятно, этим можно объяснить художественную цельность, столь свойственную индийским архитектурным произведениям, особенно храмам, скульптурно-пластичным по форме, проникнутым музыкальным ритмом, гармоничным по пропорциям и красочным по отделке. На рубеже 10—11 вв. почти одновременно в столицах различных крупных государств И. возник ряд выдающихся по своей архитектуре храмов, отразивших своеобразие местных архитектурных школ: Ориссы, Бенгалии, Кхаджурахо, Майсура, Гуджарата, южной И. (собственно — Коромандельского побережья).

В Орриссе, как и в соседней Бенгалии, с их влажным тропическим климатом, с давних пор в строительстве применялись не столько дерево, сколько бамбук, камыш, глина и кирпич. Соответственно этому в народной архитектуре выработались свои специфические черты, которые были перенесены в культовые монументальные постройки. Храмы, созданные в Орриссе, представляют примеры ярко выраженного северного типа. Для зодчества Ориссы характерно отсутствие столбов, колонн, портиков, открытых террас, лоджий. Массивные глухие стены, покрытые снаружи сплошным узорчатым ковром декоративной резьбы, придают столпообразным орисским храмам скульптурный облик. Интерьеры орисских храмов, напротив, лишены какого-либо декора. В Бенгалии часто встречаются храмы башенного типа в виде отдельно стоящих высоких святилищ (вимана). Классическим памятником Ориссы явилось одно из лучших произведений средневековья, поразительный по красоте архитектурных и пластических форм и гармонии пропорций храм Лингараджа, воздвигнутый ок. 1000 в *Бхубанесваре*. Храмовый комплекс состоит из примыкающих друг к другу и имеющих каждый своё перекрытие: главного святилища — «деул», зала для молящихся — «джагамохан», зала для исполнения ритуального танца — «натмандир», и зала приношений — «бхогмандир», — всё это специфические для Ориссы термины. Высокая вертикально расчленённая башня грациозно изогнутого параболического очертания завершает святилище; над остальными помещениями — перекрытия из горизонтально уложенных рядов каменных плит, образующих снаружи сплющенную пирамиду. Вход на территорию храма иногда оформлялся своеобразной аркой, которая называлась, так же как и ворота в ограде ступа, — «торана». Орисский храм Шурья (храм Солнца) в *Конараке* (13 в.), явившийся последней блистательной вспышкой храмового зодчества на севере И., превосходит по размерам все предшествующие храмы. Особенно интересен уподобленный небесной колеснице бога Солнца зал для молящихся, на высоком постаменте которого изображены двенадцать огромных колёс и скачущие кони. Скульптура храма прекрасно сочетается с его архитектурой. Исключительно яркие по своей жизненной силе отдельно стоящие изваяния коней, яростно растаптывающих демонов, искрящиеся радостью бытия многочисленные фигуры музыкантов и танцовщиц сопровождаются здесь эротическими сюжетами, имеющими культовый смысл.

Храм Кандарья Махадео в Кхаджурахо. Около 1000. План.



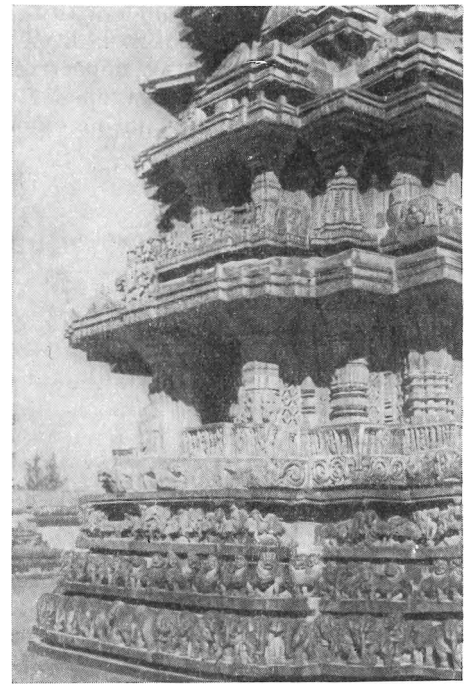
В Кхаджурахо на рубеже 10 и 11 вв. был воздвигнут храм Кандарья Махадео, причисляемый к северному типу и замечательный уди-

Скульптурный фриз храма Кандарья Махадео в Кхаджурахо. Около 1000.

вительной органичностью своих пластически вылепленных архитектурных форм, очень близких к формам природы. Его три примыкающих друг к другу объёма: святилище, зал для молящихся и вестибюль, увенчанные каждый однотипным башенным верхом (шикхара), издали похожи на три последовательно уменьшающиеся по высоте горы. Башни, расчленённые вертикальными тягами, напоминающими пучки растений, и миниатюрными башенками, усиливают впечатление природных форм. Не столь крупный, как храм Лингараджа в Ориссе, храм Кандарья Махадео производит впечатление не меньшей монументальности благодаря своему мощному, сильно профилированному цоколю. Его наружные стены, намеренно усложнённые в плане многочисленными уступами, опоясаны тремя рядами сравнительно мелких (высотой ок. 1 *м*) горельефных фигур божеств и людей. Каменные изваяния танцовщиц и музыкантов как будто проникнуты сложным ритмом исполняемого ими танца и музыки. Здесь, так же как и в поздних храмах Ориссы, представлены в изобилии прекрасные женские образы небесных дев апсар и эротические сцены. В течение столетий в Кхаджурахо возникла целая группа подобных храмов, джайнских и брахманских. Интерьер, в отличие от орисских храмов, покрыт в изобилии пластическим декором и имеет двухэтажные тонкие колонны, поддерживающие изящно декорированный плоский ложный купол.

В М а й с у р е — в городах *Белуре*, *Халебиде* и *Сомнатхпуре*, в 12—13 вв. возникли замечательные по архитектуре и декору храмы т. н. чалукийской школы периода Хойсала, имеющие свои отличающиеся от южных и северных храмов черты. Покрытые тонким до ювелирности декором, эти храмы с их сильно подчёркнутыми горизонтальными членениями как бы распластаны по земле; некоторые из них не имеют башенных верхов. Несравнимы майсурские храмы по качеству резьбы. Каждый кусок наружных стен, богато украшенных скульптурными изображениями богов в строго канонизированных позах, представляется увеличенной в камне миниатюрой из слоновой кости или сандалового дерева, какие были распространены в ремесле Майсура. Майсурские храмы, окружённые многоколонными залами (с проёмами, заполненными ажурными решётками), портиками и террасами, приближаются по своему характеру к гуджаратским храмам.

Храм Хойсалесвара в Халебиде. Около 12 в. Часть фасада.



В Г у д ж а р а т е в народном зодчестве выработались богатые традиции, основанные на виртуозном использовании дерева как строительного материала. Удивительные по конструкции колонны, состоящие как бы из 2 или 3 колонн, поставленных друг на друга, со сложными по форме кронштейнами, образующими некоторое подобие арок, перекинутых между колоннами, были воспроизведены с поразительным мастерством в гуджаратских каменных храмах. Щедрость пластического убранства на них не знает предела. Особенно блещут роскошью джайнские храмы 11—12 вв. (построенные купцами, разбогатевшими на заморской торговле), целиком из белоснежного мрамора, инкрустированного внутри храма драгоценными камнями. Мелкие, бесконечно повторяющиеся фигурки и орнаменты сплошным кружевом покрывают потолок, стены, колонны, придавая интерьерам этих храмов холодный внешний блеск. Типичные образцы джайнских храмов расположены в *Палитане* и др. местностях Гуджарата и в горах *Абу* (ныне в штате Раджастхан).

1. Шива в образе бога танца Натараджана. Бронза. 11 в. Музей Виктории и Альберта. Лондон. 2. Кришна. Бронза. Около 900. Частная коллекция. Гвалиор.

Политическая раздробленность страны, обособленность отдельных её народов, племён и каст, а также острота социальных противоречий способствовали завоеванию в 12 — нач. 13 вв. почти всей северной И. правителями из стран Среднего Востока. С утверждением господства мусульманских феодалов в этих местностях прекращает своё существование традиционная храмовая архитектура и скульптура. Она продолжает развиваться лишь на крайнем юге.

В южной И., на Коромандельском побережье, сохранившем независимость до 18 в., на протяжении более чем тысячелетия неизменными, глубоко укоренившимися в жизни и быту, оставались кастовая система и господство брахманских священников, ревниво оберегавших архитектуру и искусство от влияний и новшеств. В жёстких рамках религиозных канонов как будто оцепенела в своём развитии храмовая скульптура. Но в 10—12 вв. на юге И., гл. обр. в *Танджавуре* — столице могучего государства Чола — расцветает независимая от архитектуры бронзовая пластика. Среди отлитых из бронзы статуй и статуэток, представляющих многочисленнейшие индусские божества и замечательных виртуозной передачей движения, главное место занимают изображения бога Шивы в виде многорукого Натараджана — бога танца. В этой скульптуре, где Шива исполняет космический танец рождения миров, словно передана сама стихия танца, искусство которого так высоко развито на юге И. Такие изображения Шивы, полные бурной энергии, яркой жизнерадостности, являлись в глазах индусов религиозно-философским символом вечного движения мироздания по неизменному круговому циклу. Каждое движение фигуры Шивы, каждый атрибут обозначают какое-либо понятие индуизма.

Архитектура южной И. не выходила за пределы канонов и традиций. В течение многих поколений сохранялись конструктивные методы, ограниченные стоечно-балочной системой; не изменялась манера работы каменщика и скульптора, продолжавших вдохновляться произведениями рук плотника и столяра. В храмовую архитектуру юж. И. вошли характерные виды сооружений, сложившиеся под влиянием климатических условий, быта и народного зодчества: священный бассейн для омовений (возникший на Ю. в силу необходимости в искусственных водоёмах на время, когда летом полностью пересыхают реки), внутренние открытые дворы, многоколонные террасы, открытые павильоны и галереи — мантапам, — неизбежные сооружения в местном гражданском зодчестве, отлично приспособленные к условиям постоянной жары. История храмового зодчества Ю. представляет редкую картину эволюционного развития: храмы с течением веков разрастались в масштабах, сохраняя прежние архитектурные и декоративные формы. Число колонн в залах мантапам увеличивалось до нескольких сотен, но их перекрытие оставалось плоским; вырастали в размерах шикхара, но они сохраняли принцип поэтажного членения, купольный верх, квадратную базу и характерные формы декора. Выкристаллизовавшаяся ещё в 8 в. в Канчипураме архитектурная композиция храмового комплекса получила своё дальнейшее логическое завершение в храмах Танджавура (Танджура) и Гангаикондачолапурама (ок. *Кумбаконама*), увековечивших в 11 в. могущество государства Чола. Высокая стройная пирамида-шикхара храма Брахадисвара в Танджавуре, поставленная на почти кубическое основание святилища, царит над всем городом. Благодаря человеческому масштабу, соблюдённому в расчленении глухих стен на ярусы (украшенные пилястрами и нишами со скульптурой), храм не подавляет своими размерами и формами. Предельная ясность и простота планировки, чёткость силуэта, строгая архитектоничность декора выгодно отличают храм в Танджавуре от современных ему храмов в других городах И.

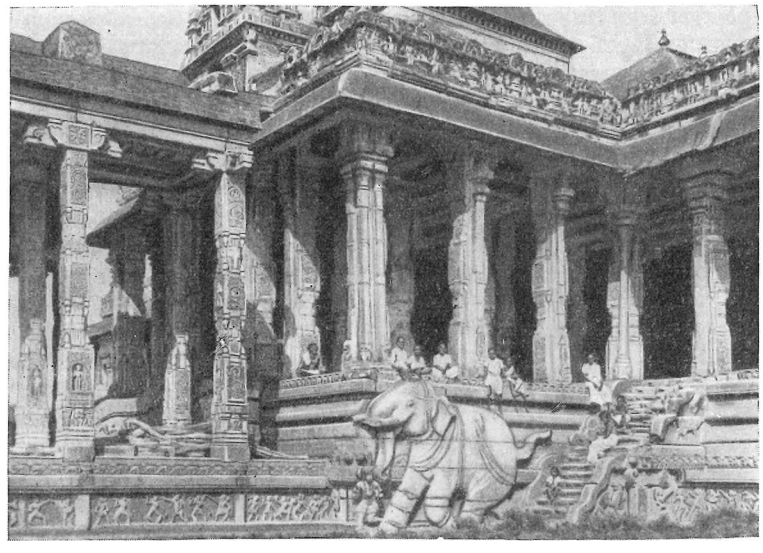
Храм в И. — это большой дом для божества. Танджавурский храм, в частности, очень похож на сохранившееся в том же городе многоэтажное пирамидальное дворцовое здание 16 в. В трактате «Манасара» говорится о многоэтажных постройках дворцов и храмов в виде ступенчатой пирамиды с уменьшающимися кверху этажами, с той лишь разницей, что во дворцах этажи реальные, а в храмах чаще всего декоративные. Храм в Танджавуре имеет два двора, вход в которые оформляют высокие башни — гопурам, продолговатые в плане, с многоэтажной пирамидальной надстройкой,

и завершённые килевидным сводом. Прототипом для них послужили монолитные ратха 7 в. Бхима и Ганеша в Махабалипураме. В принципе гопурам не изменяются до конца 17 в., лишь увеличиваются их масштабы и обогащается пластический декор. Двухэтажная цокольная часть гопурам, нередко сложенная из камня, служит основанием кирпичной пирамиды, сплошь покрытой скульптурой, изображающей необозримый пантеон индусских богов и их бесчисленных перевоплощений. Скульптура чаще всего выполнялась из ярко раскрашенных терракоты и полированного стука. С 11 в. развивается новая тенденция, отражавшая широкое проникновение городского торгового и ремесленного населения в общественную и религиозную жизнь. Из культового центра храм всё более превращался в главный центр общественной жизни. На его территории совершались торговые сделки, происходили сходки горожан, помещались школы, склады, ремесленные мастерские, торговые ряды, за крепостными стенами храма в дни военной опасности население находило убежище.

С 13 в. для южной И. постоянно существовала угроза со стороны мусульманских феодалов, завоевавших С. и распространивших к 15 в. свою власть на районы Декана. Территория независимых индусских княжеств катастрофически сокращалась. Новые храмы почти не строились. Вокруг старых наиболее популярных храмов стали воздвигать новые ограды. С веками их количество возрастало, и храмовый комплекс превращался в крепостной город. В *Срирангаме*, напр., вокруг храма 12 в. за четыреста лет — к 17 в. — образовалось семь концентрических рядов крепостных стен. С новыми стенами сооружались и гопурам, превосходящие по размерам ранее построенные. В зрительно необъятной архитектурной композиции создавшегося таким путём комплекса объёмы не нарастали к центру — к главному священному объекту, как это было ещё в Танджавуре, а уменьшались. Теперь всё внимание сосредоточивается на импозантных входных башнях — гопурам, выполнявших роль дозорных башен и достигавших высоты ок. 50 *м*. К этому времени ещё более усложнился религиозный ритуал. Дворы различались по степени священности. На территорию, окружавшую непосредственно главный храм, допускались лишь избранные брахманы; дворы, удалённые от главного храма, носили более светский характер — на их территории размещались различные по назначению мантапам и здания, а также второстепенные храмы. В небольших нарядных мантапам совершались свадебные обряды; более простые залы служили стойлами для священных слонов или складом для колесниц, на которых вывозили статуи богов в праздники. В огромных залах, в которых насчитывалось до тысячи колонн, располагались стекавшиеся в праздники паломники.

В залах мантапам 15—16 вв. скульптура затмевает архитектуру, на фоне которой выделяются самостоятельные, сложные до громоздкости, фантастически причудливые скульптурные композиции. Так, в мантапам в *Веллуре*, *Виджаянагаре*, Канчипураме, Срирангаме, созданных в 15—16 вв., мы видим залы с лесом колонн, буквально обросших со всех сторон каменными изваяниями вздыбленных коней, леогрифов, чудовищных и фантастических фигур, как будто замерших в различных позах и готовых вновь ожить, так ярко и непосредственно запечатлена порывистость их движения.

«Тысячеколонный зал» храма Шивы в Чидамбараме. 16 в.



В южной И. насчитывается ок. 30 храмовых комплексов, разросшихся в течение нескольких столетий до размеров города; в числе наиболее значительных из них — храмы в *Чидамбараме*, *Рамесвараме*, *Мадураи* и др. Последние крепостные стены с величественными башнями гопурам во многих из этих комплексов были воздвигнуты в 16—17 вв. при государстве Найяков. Храмовый комплекс в его столице Мадураи превосходит все остальные законченностью архитектурной композиции и красотой форм самых высоких в И. гопурам, с их чуть вогнутыми линиями контура.

Два ряда стен и многочисленные пристройки окружают главные сооружения храмового комплекса: старый храм 12 в., «Тысячеколонный зал» — мантапам с плоским перекрытием и множеством колонн, сплошь покрытых резьбой и скульптурой, священный пруд, оформленный по прямоугольному периметру каменным ступенчатым спуском и низкой колоннадой; в водах пруда отражается богатейшая красочная скульптура, украшающая гопурам. Перед главным входом расположен зал, разделённый четырьмя рядами мощных столбов, называемый «Пуду-мантапам» (начат в 1623), в центре которого находятся приставленные к столбам скульптурные изображения 10 представителей царской династии Найяков. В Мадураи находится один из сохранившихся на Ю. четырёх дворцов (17 в.). В его интерьере встречаются аркады, купольные и сводчатые перекрытия — характерные формы биджапурской мусульманской архитектуры. Это влияние стало проникать в гражданскую архитектуру юга с 15 в.

Постройки государства Найяков были последними значительными средневековыми сооружениями на юге И.

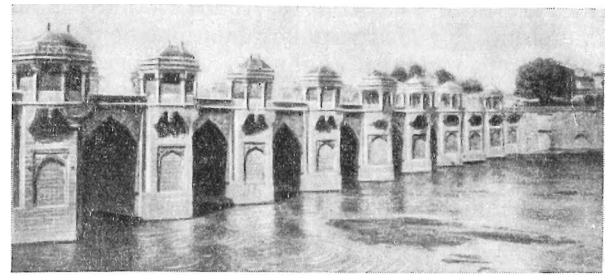
Архитектура времени Делийского султаната и государства Великих Моголов. Завоевание северной И. в 12 — нач. 13 вв. мусульманскими феодалами из сопредельных стран Средней Азии внесло коренной перелом в её социальную жизнь и культуру. После разрушительных войн в 13 в. наступил созидательный период, который принёс с собой новые для И. культурные традиции и религиозное мировоззрение — ислам. Серьёзный удар был нанесён развитию скульптуры и живописи, т. к. религиозные требования ислама препятствовали изображению живых существ, в особенности человека. В изобразительном и декоративно-прикладном искусствах стали развиваться преимущественно растительный и геометрический орнамент и художественная каллиграфия. Зато особого расцвета достигло монументальное зодчество. В него были введены более совершенные конструктивно-строительные методы и формы — арки, купола, своды, стал широко применяться известковый раствор. В И. стали сооружаться невиданные в ней до этого гробницы и мечети со специфическими для них порталами, стрельчатыми арками, купольными покрытиями и высокими башнями минаретов. Но большинство сооружений, выполненных из тёсаного камня различных пород, а в некоторых случаях из мрамора, отличается от архитектуры стран мусульманского Востока, где применялись чаще всего кирпич, щебень, штукатурка. Кроме того, в ранних постройках этого периода отчётливо сказались традиции более раннего зодчества И. с его устойчивым пристрастием к скульптурно-пластической трактовке архитектурных форм.

Мусульманские завоеватели в И. начали строительство с укреплённых пунктов — резиденций местных властителей. Вокруг этих укреплений группировались посёлки ремесленников и торговцев, обслуживавших их нужды. Сохранились руины образовавшихся таким образом городов-ставок, которые с переездом правителей покидались населением и переставали существовать. Жизнь сохранялась лишь в тех городах, которые лежали на торговых путях или на путях религиозного паломничества, как, напр., Броч (Broach), *Варанаси* (Бенарес).

Формирование нового зодчества показывает история архитектуры *Дели*, бывшего почти на протяжении шестисот лет столицей. Первым выдающимся сооружением явился уникальный минарет Кутб-Минар в Дели, воздвигнутый в нач. 13 в. не только как культовый, но и как триумфальный памятник. Это — стройный, высокий минарет с чередующимися ярусами, круглыми в сечении или представляющими собой как бы пучок полуколонн и повёрнутых углом пилястр. Опоясанный ажурными кольцами балконов, орнамента и надписей, минарет замечателен пластичностью форм, совершенством пропорций убывающих кверху членений, богатством строительного материала — красного песчаника, покрытого изумительной резьбой, исполненной местными мастерами. Башенные минареты впоследствии обычно сооружались при мечетях. Начатая в 1193 мечеть Кувват-уль-Ислам (рядом с Кутб-Минаром), в пропорциях и формах опор которой проявились влияния местных архитектурных традиций, положила начало строительству мечетей в И.; для них характерны фасады с проёмами из стрельчатых арок. Из разнообразных типов мечетей в И. получил распространение тип мечети с прямоугольным покрытым куполами залом и примыкающим к нему спереди открытым двором, имеющим на других своих сторонах аркады низких галерей.

В 14 в., в период консолидации Делийского султаната, в Дели сооружаются четыре города-резиденции с мощными крепостными стенами — Сири, Джаханпанах, Туглакабад и Фирозабад, а в Декане — город-крепость *Даулатабад*. Крепостной характер присущ и воздвигнутым в 14 в. мавзолеям Гияс-ад-дина в Дели и Рукни-Алама в Мултане (Пенджаб, ныне на территории *Пакистана*, см.), имеющим форму усечённой пирамиды и обнесённым глухими стенами с мощными бастионами по углам. В архитектуре этих мавзолеев сказались влияния, пришедшие

с С., в частности из Ирана. Сочетание красного песчаника с декоративными беломраморными вставками, применённое в мавзолее Гияс-ад-дина и в городских воротах Алаи-Дарваза (в Дели, ок. Кутб-Минара), стало впоследствии излюбленным видом архитектурного декора.



Мост в городе Джаунпур. 16 в.

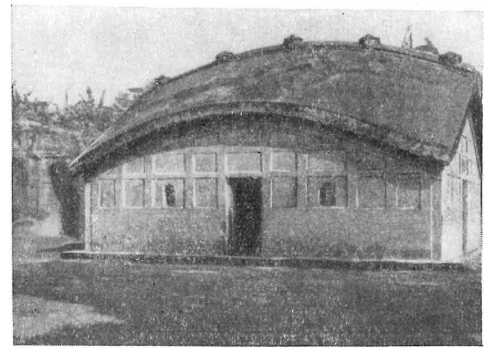
Архитектура севера И. в период между распадом Делийского султаната, разгромленного Тимуром в 1398—99, и началом расцвета империи Великих Моголов (сер. 16 в.) представлена в основном гробницами уже не монументально-крепостного, а павильонного типа. Наиболее внушительным сооружением эпохи явился мавзолей Шер-Шаха в *Сасараме* (16 в.) с его восьмиугольным планом и наклонными гранями, имеющий галерею аркад и лёгкие павильончики, идущие по верху парапета. В 15—16 вв. лучшие художественные силы страны были рассредоточены по отдельным феодальным княжествам Кашмира, Синда, Гуджарата, Джаунпура, Бихара, Бенгалии, Декана, где с большой силой развернулась местная творческая инициатива. Диктуемые исламом новые типы сооружений были «переведены» здесь местными мастерами почти целиком на свой архитектурный язык.

В Гуджаратском княжестве, разбогатевшем на внешней торговле, на основе прочных местных традиций деревянного (прежде всего гражданского) и каменного храмового зодчества были созданы замечательные произведения архитектуры. Сила их художественного воздействия заключается в строгой архитектоничности форм и декора, благородстве пропорций, в характерных для Гуджарата приёмах контраста между большими гладкими поверхностями стен и насыщенным, тонким и изящным по исполнению и рисунку декором, покрывающим лишь наиболее существенные архитектурные элементы и детали: оконные проёмы с ажурной решёткой, карнизы, членящие пояски, капители, обрамления ниш и дверей. Трудно выделить лучшие из произведений этой эпохи, сосредоточенные в городах *Ахмадабаде*, *Чампанере* и их пригородах. Может быть, наиболее интересным является необычная, в виде простой лоджии, мечеть Сиди-Саид (ок. 1515) в Ахмадабаде, с тончайшими резными решётками окон.

В столицах Бенгальского княжества — в городах *Гауре* и *Пандуе*, в 14—17 вв. возникли своеобразные произведения архитектуры, основанные на местных традициях кирпичного и бамбукового строительства с применением в декоре резной терракоты. Лучшим из них является мечеть Адина в Пандуе (ок. 1360), сдержанная и тонкая в своём декоративном оформлении, со сводами на килевидных арках. Специфическая для бенгальской жилой архитектуры форма крыши (покатой, с карнизами в виде выгнутых кверху дуг), воспроизведённая в мавзолее Фатх-Хана (17 в.) в Гауре, привилась и в архитектуре Дели и Агры в 17 в.

Интересную картину представляет архитектура Декана 14—17 вв. Здесь в соседствующих государствах в одну эпоху создавались удивительно контрастные архитектурные произведения. С одной стороны, индусское государство Виджаянагар продолжало свои тысячелетние традиции в строительстве храмов, украшенных скульптурой. С другой — правители мусульманского Бахманийского государства, под влиянием архитектуры Ирана и Средней Азии, создавали гробницы и мечети, поразительные по новизне и смелости грандиозных конструкций стрельчатых арок и сводов, объёмно-пространственных решений интерьера; такова, напр., Соборная мечеть в *Гулбарге* (14 в.); в более поздней постройке — единственном в своем роде медресе в *Бидаре* (15 в.), выполнённом самаркандскими зодчими в привычном для них кирпиче с облицовочными глазурованными цветными плитками, мы видим как бы чудом выросший на индийской земле среднеазиатский цветок. В Декане до 1680-х гг. существовали также два крупных государства: Биджапур и Голконда с одноимёнными столицами, в которых сохранились замечательные памятники архитектуры, сочетающие в себе инженерные достижения эпохи с лучшими местными архитектурными традициями. В мавзолее Ибра-

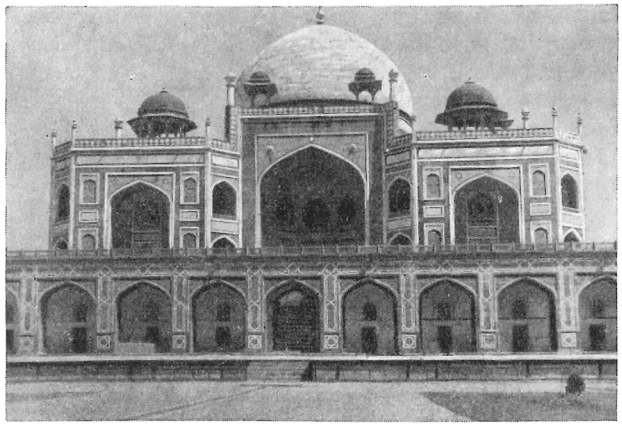
Мавзолей Фатх-Хана в Гауре. 17 в.



хима Роза в *Биджапуре* (1615) гладкие поверхности стен оживлены изящно декорированными членениями и богатыми карнизами с поддерживающими их резными кронштейнами; вокруг купола, принявшего почти сферическую лёгкую форму, появляются грациозно изогнутые лепестки. Лучшими произведениями эпохи явились, кроме мавзолея Ибрахима Роза: в Голконде (*Хайдарабад*) — триумфальные городские ворота Чар-Минар (1591), нарядное и торжественное здание, увенчанное четырьмя стройными минаретами, в Биджапуре — мавзолей Гол-Гумбаз (сер. 17 в.), перекрытый одним из самых больших куполов в мире. Грандиозность этого сооружения смягчается членениями поставленных по его углам семиэтажных башен. Другое выдающееся сооружение Биджапура — ворота Михтари-Махал (ок. 1620), создано целиком на основе местных традиций и замечательно совершенством пропорций, изяществом и чеканностью деталей. В монументальном строительстве в Биджапуре употреблялся местный камень — базальтовый трапп; массовые жилые здания строились из кирпича и покрывались блестящей белой штукатуркой, хорошо предохраняющей от влаги в дождливый сезон и от жары.

После столетней феодальной раздробленности в 16 в. на севере И. вновь вырастает могущественное государство Великих Моголов — выходцев из Средней Азии; оно достигло своего наивысшего подъёма при правлении Акбара (1556—1605), далеко раздвинувшего границы империи и сумевшего своей политикой веротерпимости привлечь к себе индусов — архитекторов и художников. Широкий размах приняло строительство, начавшееся с городов-крепостей в наиболее стратегически важных пунктах страны. За время правления Акбара было сооружено пять таких городов: *Агра*-форт, *Фатихпур-Сикри*, форты в *Аджмере*, Лахоре (см. *Пакистан*) и *Аллахабаде*, к строительству которых были привлечены лучшие архитектурные и художественные силы завоёванной части И. Наибольший интерес представляет город-резиденция императора Фатихпур-Сикри, сохранившийся в том виде, в каком он был задуман и выполнен. В архитектуре Фатихпур-Сикри, начиная с живописной планировки пластически решённых объёмов зданий до деталей карнизов и ажурного силуэта лёгких павильонов, ощущается наиболее полно и ярко специфика народного индийского зодчества, в которое влились свежие силы искусства, пришедшего с С. В руках индийских мастеров перенятый с С. обычный портал со стрельчатой аркой приобрёл особую пластичность и монументальность: Буланд-Дарваза — портал, оформляющий вход во внутренний двор мечети, похож на великолепный триумфальный памятник. В отличие от торжественных форм беломраморного двора мечети, дворцовые здания из красного песчаника более свободны по формам и композиции. Многогранные столбы, глубоко нависающие карнизы на массивных покрытых богатой резьбой кронштейнах этих зданий напоминают постройки Биджапура и Гуджарата, а декоративные бассейны, окружённые низкой колоннадой, открытые портики и галереи, пирамидальные ярусные формы пятиэтажного здания Панч-Махал напоминают постройки далёкого юга. Строители Фатихпур-Сикри были призваны из разных частей страны. Строительство было скоростным для своего времени. Примерно в десять лет был в основном создан весь огромный ансамбль. Применялись сборные конструкции. Так же как и в постройках средневековых храмов, блоки каменных столбов и балок, частей перекрытия заранее изготовлялись на каменоломнях и собирались на строительной площадке с помощью металлических и деревянных штырей, без связующего раствора.

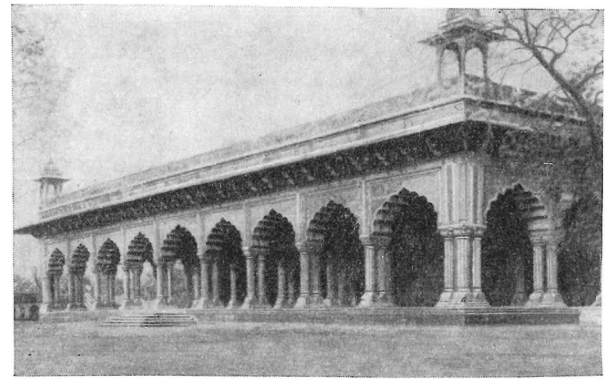
Мавзолей Хумаюна в Дели. 2-я половина 16 в.



В период правления Акбара сооружаются также дворец и другие здания в Агре. В постройках Акбара, созданных из красного песчаника с добавлением белого мрамора, были использованы традиции народного зодчества. Многие архитектурные формы (напр., капители в виде кронштейнов) имели своим источником деревянное зодчество. В этот период устанавливается и классический тип мавзолея. Таков мавзолей отца Акбара — Хумаюна, в Дели, расположенный в центре сада, прорезанного каналами и обнесённого стеной; этот ансамбль замечателен красотой точно найденных соотношений между пространством сада и самим мавзолеем; мощное здание мавзолея, поднятое на высоком цоколе, внушает представление о непоколебимой силе властителя. Центрическая

купольная композиция мавзолея Хумаюна, обнаруживающая влияние зодчества Средней Азии и Ирана, послужила прототипом для построенного в 17 в. знаменитого Тадж-Махала в Агре.

В 17 в. в архитектуре нарастают декоративность и роскошь. При Джахангире — сыне Акбара — было сооружено лишь три монументальных здания, отличающихся при этом известной интимностью характера, утончённостью и богатством декора: гробницы Акбара в Сикандре (близ Агры), Джахангира в Лахоре и Итимад-уд-Даула в Агре. Большую строительную деятельность развил внук Акбара Шах-Джахан, при котором государство достигло большого блеска (и вместе с тем наметились признаки его ослабления), а императорский двор приобрёл особую пышность.



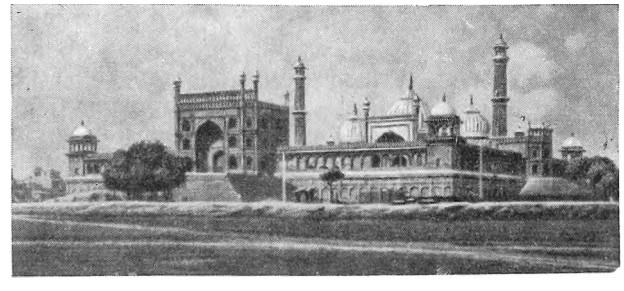
Дивани-Ам. Зал аудиенций в Дели. Между 1627—58.

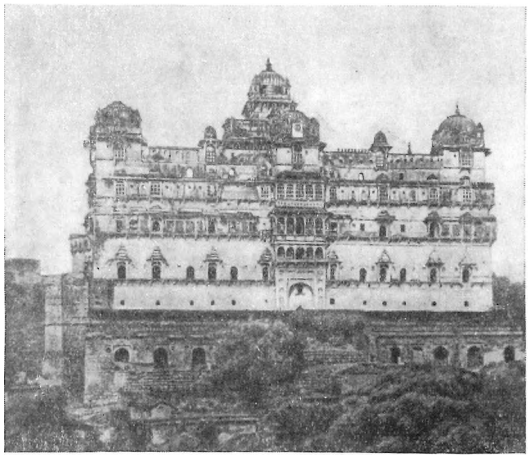
По образцу акбаровского ансамбля в Лахоре построен «Красный форт» в Дели. В погоне за внешним блеском Шах-Джахан ломает построенные Акбаром в народных традициях индийского зодчества прекрасные дворцы в Агре и строит для себя дворцы из мрамора, применяя для наружных фасадов употреблявшуюся ранее лишь для внутренней отделки инкрустацию из самоцветов. Та же роскошь свойственна и его дворцам в Дели. Из соборных мечетей, сооружённых при Шах-Джахане в Дели, Агре и Лахоре, лучшей является мечеть в Дели (17 в.), выдержанная в классических формах и традициях: интерьер зала перекрыт тремя беломраморными куполами, главный фасад, сложенный из красного песчаника, имеет в центре высокий портал со стрельчатыми арками по бокам, на углах мечети возвышаются белые с полосами чёрного мрамора минареты, увенчанные мраморными луковичными куполами; впереди — окружённый аркадами двор. Традиционные формы мавзолея были доведены до совершенства и гармонии пропорций в архитектуре усыпальницы жены Шах-Джахана — всемирно известном Тадж-Махале в Агре (ок. 1630—52). Это изысканное сооружение из мрамора с самоцветами, воздвигнутое среди парка с фонтанами и бассейнами,— лучший памятник могольской архитектуры 17 в. Геометрическая строгость, лежащая в основе планировки всего ансамбля, смягчается здесь декоративной тонкостью трактовки отдельных архитектурных форм, богатейшей орнаментикой, красотой сочетания белого мрамора мавзолея с многоцветной инкрустацией, синевой воды и неба, зеленью сада, в котором по сторонам от мавзолея помещаются павильоны густого красного цвета.

Чертами наступившего упадка, безвкусицы и эклектики отмечены последние наиболее значительные произведения могольской архитектуры в 18 в. С упадком империи Великих Моголов и распространением религиозной нетерпимости индусы — художники и ремесленники, были вынуждены искать себе убежище в индусских княжествах.

В Раджастхане (Раджпутане), ставшем главным художественным центром страны, искусство и архитектура развиваются, сочетая местные традиции с опытом культуры империи Великих Моголов. В отличие от многих других районов И., здесь из-за недостатка дерева издавна употреблялся камень и редко — кирпич. Многовековой опыт каменного крепостного строительства сказался в дворцово-крепостных ансамблях Раджастхана. В их архитектуре (так же как в крепости и дворце Чит-Мандир в *Гвалиоре*) прослеживаются лучшие черты народного зодчества, связь с окружающей природой, приспособленность к местным климатическим условиям, целесообразность в применении декоративных и архитектурных средств. Здесь используются сильно нависающие карнизы, которые дают защиту от ливней и яркого солнца. Опоясывающие всё здание крытые балконы на мощных консолях служат коридором, связывающим между собой комнаты; в то же время они являются прекрасным пластическим средством украшения фасада. Контраст тяжёлого массивного цоколя и лёгкой, растворяющейся в воздухе ажурной верхней части с её павильончиками, куполками

Соборная мечеть в Дели. 1644—58.





Дворец Бир Сингх Део в Датии. Около 1620.

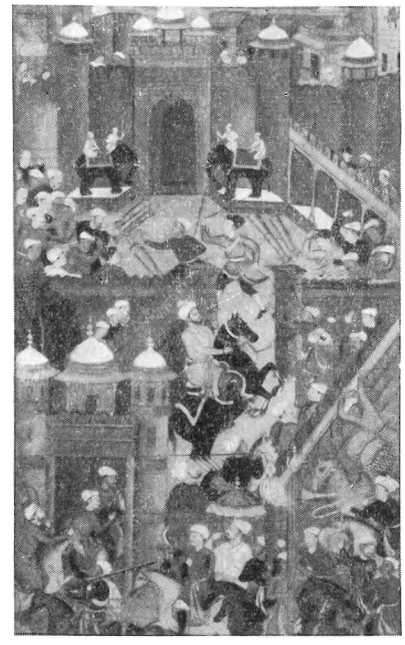
и острыми шпилями, создаёт эффект облегчения кверху пропорций и форм. Широкое применение в жилой и дворцовой архитектуре Раджастхана нашли сквозные ажурные решётки из камня или алебастра, заполняющие большие оконные проёмы. Из известных дворцов в *Биканере*, *Амбере* и др. городах лучшим признаётся дворец в *Датии* (ок. 1620), который, дополнительно ко всем другим качествам, обладает исключительно простой и удобной планировкой. Все помещения симметрично организованы вокруг прямоугольного двора, в центре которого возвышается пятиэтажное здание внутренних покоев раджи, соединяющееся с остальными помещениями висячими двухэтажными галереями-мостиками. Лучшие местные традиции архитектуры Раджастхана продолжаются и в 18 в., но в ней появляются новые черты, занесённые строителями из других провинций, напр. бенгальские крыши, стрельчатые арки и луковичные купола, заимствованные из могольской архитектуры.

С 1728 строится новая столица Раджастхана — *Джайпур* — один из лучших образцов города-ансамбля в мировом градостроительстве. Город имеет регулярную планировку. В одну стройную систему приведены его различные элементы: улица, площадь, отдельное здание, внутренние дворы. Немалую роль в создании органического архитектурного единства играет общий праздничный розовый колорит города. Но главным средством достижения его цельности является применение одних и тех же форм карниза, арки, купола, эркера, резного кронштейна, использованных с большой изобретательностью, богатством объёмно-пространственных решений. Здания выдержаны в едином характере, но по формам и композиции не повторяют друг друга. Даже дворец Хава-Махал с многоярусным фасадом, расчленённым на разные по размерам выпуклые объёмы эркеров, не противопоставлен другим зданиям, а выделяясь среди них своей пластической насыщенностью, обогащает ею всю улицу. С пространством улицы неразрывно связано пространство внутренних дворов, уходящих в глубь квартала, и верхних открытых террас, отгороженных от улицы алебастровыми сквозными стенами-решётками и соединённых с ней наружными лестницами. Только в городах Раджастхана с его сухим и жарким климатом можно встретить стенные росписи не только в интерьере домов и дворов, но и на наружных фасадах. Большие плоскости фасадов жилых зданий Джайпура покрыты росписями, изображающими, наряду с бытовыми мотивами, сцены сражений. В этих росписях поражают меткость наблюдений, непринуждённая манера живописи. Нередко можно встретить изображения бегущего слона с всадником или скачущих лошадей, ярким пятном выделяющиеся на стене. Здесь ожили традиции древнего искусства росписей; несомненно существует также взаимосвязь между настенной росписью и миниатюрой, в которой встречаются те же народные мотивы и сюжеты. В 18 в. Раджастхан оставался последним островком, ещё не затронутым общим упадком, вызванным распадом Могольской империи и вторжением европейских колонизаторов.

Средневековая миниатюра. О раннесредневековой индийской миниатюрной живописи известно по преимуществу из литературных источников. Отдельные образцы живописи на пальмовых листьях в Бенгалии (11—12 вв.) показывают канонизацию старых художественных приёмов, как это уже намечалось в росписях *Эллоры* (8 в.). Так же, как и в скульптуре, усиливается значение декоративных моментов, позы и расположение фигур подчиняются определённым схемам. Ещё более схематичны джайнские рукописи 13—14 вв. (Гуджарат). В них линия имеет почти каллиграфический характер; в колорите преобладают красные и золотые тона; рисунок фигур плоскостной. С возникновением и подъёмом Могольской империи при дворе императоров начинает развиваться искусство миниатюры, получившей название могольской.

Могольская миниатюра первоначально испытала воздействие иранской миниатюрной живописи, высокоразвитых школ средневековой миниатюры — тебризской в Иранском Азербайджане (см. *Иран*, *Азербайджанская ССР*) и гератской (см. *Афганистан*). В создании первых придворных художественных мастерских участвовали тебризец Мир Сеид Али (см. *Азербайджанская ССР*), приехавший в И. в 1550, и ширазец *Абд ас-Самад*. Но скоро сложились и специфические особенности индийской миниатюры. Выдвинулись крупные местные масте-

ра — *Басаван* (конец 16 — нач. 17 вв.) и др. При всей свойственной ей декоративной красочности для могольской миниатюры уже в этот период стало характерно отчётливое стремление к точной и правдивой передаче отдельных деталей, а главное — к тщательному изображению человека, его лица. Не случайно особенно сильное развитие получил портретный жанр. В 17 в. в ряде портретов, увековечивших императоров, придворных, представителей различных слоёв общества, даны живые острые характеристики, полные реалистической наблюдательности. К этому времени героико-исторические сюжеты, излюбленные в миниатюре конца 16 в. («Мемуары султана Бабура», Музей искусства народов Востока, Москва), сменяются изображениями придворных или гаремных сцен; часто изображаются сцены народной жизни. Именно в могольской живописи столь важное место получает реалистически точное наблюдение природы, людей, животных. Однако наряду с элементами правильного перспективного построения пространства, напр. в пейзажных фонах, в могольских миниатюрах в основном сохраняются традиционная схематичность и плоскостность. Если в прошлом личность художника или архитектора по обычаю в подавляющем большинстве случаев оставалась неизвестной для потомства, то, начиная с эпохи Великих Моголов, мы встречаем целый ряд имён художников, дошедших до нас по подписанным миниатюрам и названных в хрониках. К нач. 18 в. в могольской миниатюре нарастают черты торжественной официальности. Поздней могольской миниатюре присущ декоративно-узорочный стиль.



„Прибытие Бабура в Фергану". Миниатюра из „Мемуаров султана Бабура". Конец 16 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

Начиная с середины 16 в. главные местные школы миниатюры, иногда условно объединяемые под названием р а д ж п у т с к о й ж и в о п и с и, развивались в Раджастхане и Центральной И., а также в предгорьях Гималаев в Пенджабе. В 16 — нач. 17 вв. в Раджастхане и отчасти в области Джамма расцветает «ранний раджпутский стиль» миниатюрной живописи. В это время, при известном воздействии могольской школы, большое значение получают древние индийские художественные традиции, восходящие ещё к живописи *Аджанты*. Для раджпутской миниатюры характерны звучный колорит, выдержанный в чистых насыщенных тонах, а также чёткий контур, имеющий ритмически орнаментальный характер. В тематике раджпутской миниатюры важное место заняли религиозно-мифологические темы, связанные с культом Кришны, в котором находили своеобразное отражение идеи «бхакти», т. е. познания божества посредством любви. Отсюда развитие лирического начала в раджпутской миниатюре, тонкое чувство природы. Самостоятельным жанром становятся «раги», или «рагини», — иллюстрации к музыкальным мелодиям, соответствующие определённым эмоциональным состояниям и связанные с конкретным временем года и даже состоянием погоды.

„Шива и Парвати". Раджпутская миниатюра. 17 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

Своего высшего развития т. н. раджпутская миниатюра достигла в 18 — нач. 19 вв. В этот период на первое место выдвигаются школы Пахари, т. е. школы горных областей северной И. Тесно связанные между собой по тематике и по стилистическим признакам, они подразделяются по названиям нескольких областей: Кангра, Джамма, Гархвали, Басоли. Пожалуй, наиболее значительной была школа Кангры. Её виднейшие мастера — *Манак* и *Рамлал* (оба 18 в.), Мола Рам (1760—1833). Произведения школы Кангры позволяют увидеть, как в поздней раджпутской миниатюре, усвоившей в известной мере влияние не только могольского, но и западноевропейского искусства, счастливо соединились лучшие декоративные качества миниатюры — изящный линейный ритм, гармоничные

красочные эффекты с виртуозным рисунком, реалистически передающим наблюдённые в жизни взаимоотношения людей и бытовые детали. С миниатюрой была стилистически связана монументально-декоративная живопись, развивавшаяся в ряде сев. областей И. В других школах, напр. в школе Басоли, больше сказывались народно-лубочные мотивы. В целом в 16—19 вв. искусство миниатюры развилось в И. чрезвычайно широко. Оно процветало при дворах правителей (таковы деканская школа, много воспринявшая от могольской традиции; сикхская школа, близкая к школе Кангры), но также развились и местные народные школы миниатюры: в Ориссе, для которой характерна ювелирно выполненная орнаментика; в Гуджарате, где миниатюры напоминают народную набойку на ткани; в Бенгалии, которой свойственны плоскостные лубочные изображения и глубокие, насыщенные тона красок.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ

Архитектура колониального периода. 18 в.— 1947. Английские колонизаторы нанесли жестокий удар культуре страны, скованной к тому же путами феодализма и кастового строя. Замерли экономическая жизнь во многих городах, бывших центрах ремесленного производства, и деятельность цеховых строительных организаций. Вместе с тем быстро росли портовые города *Калькутта*, *Мадрас* и *Бомбей*, где уже с 17 в. англичане воздвигали свои форты, первые доки и христианские церкви. Вновь создаваемые города с самого начала делились на кварталы: европейские — благоустроенные, с особняками и парками, и индийские — с хаотической застройкой, состоящей из рабочих хижин и доходных домов. Наиболее ярким примером градостроительства колониального периода является Новый *Дели* — основанный в 1911 в отдалении от старых частей Дели город-парк, геометрически правильно распланированные улицы которого застроены гл. обр. особняками и правительственными зданиями. С 18 в. до сер. 19 в. в архитектуре частных резиденций и административных зданий преобладают формы английского классицизма, затем становится модным стиль неоготики. В том же европейском духе создаются здания и сооружения новых для И. типов, порождённых потребностями развивавшихся промышленности и транспорта: заводы, деловые учреждения, специальные учебные заведения, железнодорожные вокзалы, муниципалитеты. Вводятся новые для И. конструкции, методы строительства.

Развитие национально-освободительного движения в последней четверти 19 в., усиление роли местной буржуазии в экономике И. способствовали пробуждению интереса к национальной культуре. В *Варанаси* в лучших традициях раджастханской архитектуры сооружаются величественные дворцы, в *Алваре* — железнодорожный вокзал, образец использования национальных мотивов в современном здании. Увлечение национальными формами всё больше проникает в архитектуру нач. 20 в., но чаще всего оно приводит к эклектическому, поверхностному истолкованию форм древнего и средневекового зодчества. Были, однако, и явные удачи. Таков созданный английскими архитекторами Э. Лаченсом (см. *Великобритания*) и Х. Бейкером (H. Baker, 1862—1946) импозантный ансамбль правительственных зданий в Новом Дели, удачно перекликающийся по колориту, формам и планировке с могольскими постройками «Красного форта» в Дели. В массовом городском строительстве нач. 20 в. господствует полное смешение стилей и вкусов; в обнищавшей деревне сохранялись консервативные средневековые традиции народного зодчества.

Жилые дома на Морском проспекте в Бомбее. 20 в.

Архитектура Республики Индии. С завоеванием независимости (в 1947—50) И. стала на путь самостоятельного развития своей экономики, решая сложные проблемы подъёма сельского хозяйства и индустриализации страны, а также ликвидации тяжёлых последствий колониального режима и политического раздела страны на два государства — И. и Пакистан. В стране предприняты градостроительные работы, положено начало промышленному строительству, в ряде крупных городов осуществляется сооружение административных и учебных зданий, музеев и гостиниц. В жилищном строительстве внимание уделяется гл. обр. особнякам для состоятельных слоёв населения и многоквартирным домам, предназначенным для

государственных служащих. В своей массе жилой фонд остаётся ещё таким же убогим, каким он был в средние века и при английском господстве. Значительное число индийцев вообще не обеспечено жильём.

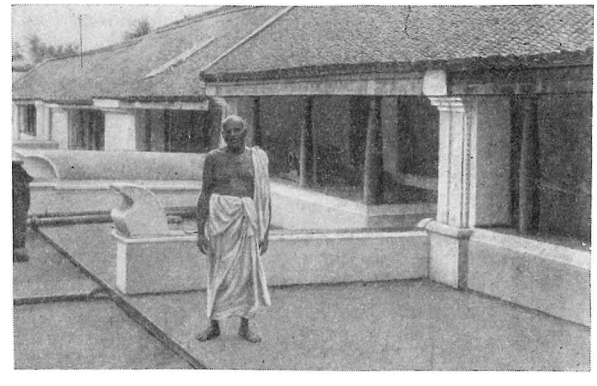
К началу 1960-х годов в И. стал интенсивно использоваться технический и художественный опыт европейской и американской архитектуры, преломлённый сообразно местным бытовым и климатическим особенностям. В новых зданиях применяются железобетонные конструкции (как правило, монолитные), лёгкие стеновые ограждающие конструкции, различные солнцезащитные и аэрационные устройства. Формируются кадры национальных архитекторов, налаживается архитектурное образование.

За годы независимости расширились, гл. обр. за счёт миллионов беженцев из Пакистана, старые города Дели и Калькутта, в которых возникли новые жилые районы. В провинциях были созданы новые административные центры: в Ориссе — Новый Бхубанесвар, в Пенджабе — *Чандигарх*, в Гуджарате — Новый Ахмадабад. В их планировке, осуществлявшейся при участии иностранных специалистов, был использован опыт современного градостроительства, учтены местные климатические особенности и некоторые национальные традиции. Чандигарх разделён на 4 жилых микрорайона, а промышленные предприятия вынесены в особую зелёную зону, проведена дифференциация транспортных артерий по их назначению. Город хорошо вписан в рельеф местности: он защищён горами от знойных летних и холодных зимних северных ветров. Вместе с тем в его планировке нашли отражение классовое расслоение и имущественные различия современного индийского общества. В наиболее благоприятных зонах размещены окружённые зеленью комфортабельные особняки и блоки квартир, доступных лишь для зажиточных слоёв населения. Однообразные и довольно унылые блоки дешёвых квартир барачного типа более скучены. В Чандигархе широко использованы традиционные алебастровые и выполненные узорной кирпичной кладкой сквозные ажурные решётки. Они заполняют оконные проёмы и образуют своеобразную ширму, отгораживающую террасы и лоджии от улиц, защищающую внутренние помещения от зноя.

В развитии промышленного строительства большую помощь И. оказывает Советский Союз. С участием советских специалистов создан крупнейший металлургический комбинат *Бхилаи*, рядом с которым вырос новый город. Силами советских специалистов построен завод тяжёлого машиностроения близ Ранчи в штате Бихар (1961—63, архитектор И. И. Щукин, главный инженер проекта М. И. Храмой; площадь сооружений завода — 200 тыс. $м^2$; в строительстве использованы металлические и сборные железобетонные конструкции) и строится завод горношахтного оборудования в г. Дургапуре в штате Зап. Бенгалия (начат в 1960, архитектор С. Е. Куприянов, главный инженер проекта Б. Ф. Лосев; площадь сооружений завода — 68 тыс. $м^2$, используются сборные железобетонные конструкции, для стен — кирпич и асбоцементные плиты). Заводы в И. строятся также с участием английских и немецких специалистов. Большое значение для архитектуры и строительства И. имеют также проект Бхакра-Нангальского гидроузла в Пенджабе — одного из крупнейших гидротехнических сооружений мира, мощный гидроузел в Хиракуде в Ориссе.

Если в крупных городах строительство общественных и жилых зданий ведётся с использованием опыта мировой современной архитектуры, то в мелких провинциальных городах строительство осуществляется, как правило, в местных традициях народного зодчества. К таким примерам можно отнести небольшие города, расположенные между Мадрасом и Канчипурамом в южной И. Широко применены здесь в строительстве кирпич, штукатурка, деревянные перекрытия и стойки. В планировке этих домов сохранены некоторые принципы, описываемые ещё в древнейших трактатах «Шилпашастра». Большой интерес представляет также жилищное строительство из сборных деревянных конструкций, ведущееся в настоящее время на Малабарском побережье в южной И.

Современный жилой дом на юге Индии. Канчипурам.



Изобразительное искусство нового времени. В период колониального господства англичан искусство И. вступило в полосу глубокого кри-

А. Тагор. „Музыкальный вечер при луне". 20 в.

зиса. Традиции средневекового искусства постепенно угасали. Некоторые отрасли искусства (особенно художественное ткачество) не находили себе применения. В течение 19 в. пришла в упадок миниатюрная живопись. Искусство народных мастеров стало по существу единственной областью художественного творчества, в которой так или иначе хранилось великое наследие древней культуры И.

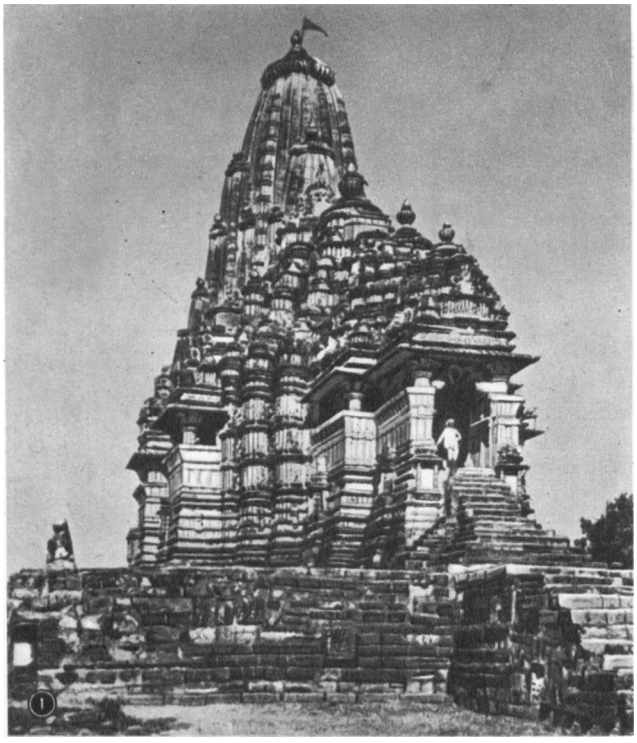
С середины 19 в. начинается новое движение в художественной жизни страны. Британская администрация основывает в 1850-х гг. несколько художественных школ (в Мадрасе, Калькутте, Бомбее), организуя в них обучение по европейскому образцу. Эти школы, в которых готовились художники и ремесленники для работ, проводимых колониальной администрацией, и для промышленности, управляемой англичанами, тем не менее, сыграли свою роль в формировании в И. нового профессионального искусства. Крупнейший индийский профессиональный живописец 2-й пол. 19 в. Р. *Варма*, работавший в манере западноевропейского академизма, обратился в своих жанровых картинах к правдивому (хотя и с налётом сентиментальности) изображению жизни народа И. Одновременно, однако, он создавал религиозные сцены в традиционной манере.

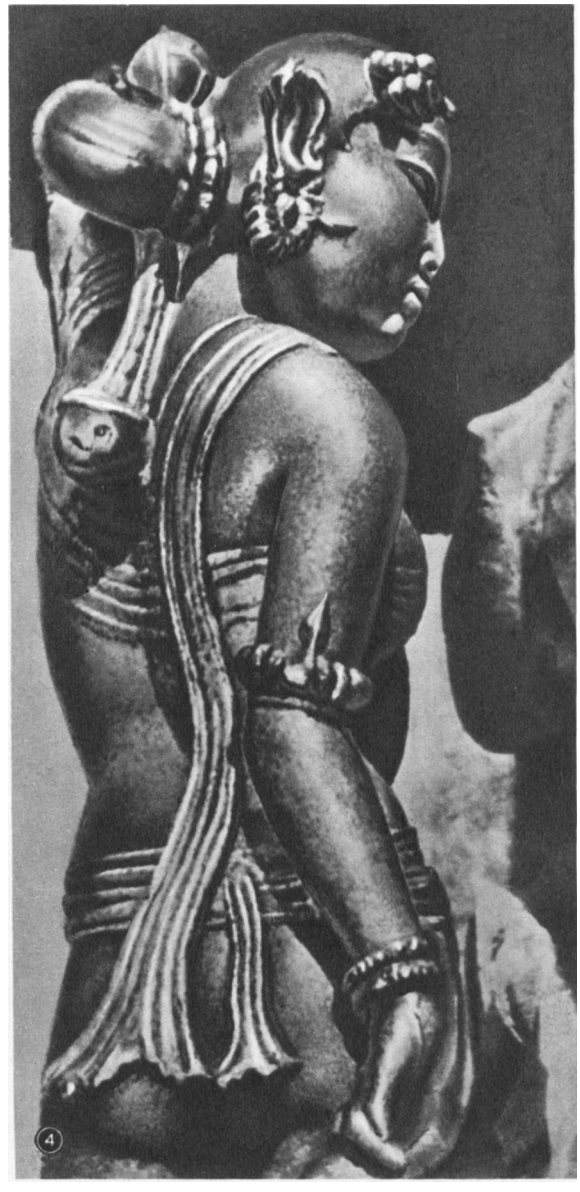
На рубеже 19—20 вв., под влиянием роста национального движения против колониального гнёта, группа индийских художников во главе с художником А. *Тагором* и историком искусств Э. Б. Хавеллом (E. B. Havell) положила начало новому художественному течению — т. н. «Бенгальскому Возрождению», которое ставило своей целью возрождение старых традиций и создание нового искусства, способного отразить национальные идеалы. Воскрешая традиции индийской миниатюрной живописи, деятели «Бенгальского Возрождения» использовали также традиции китайского и японского искусств. Основными темами работ художников этой группы были сцены из сельской жизни, эпизоды из мифологии. Несмотря на мастерство и лирическую тонкость лучших произведений этих художников, в целом в их искусстве немалое место занимали стилизаторство и романтизация жизни. Сыграв важную культурно-историческую роль, в частности в создании художественных училищ в ряде городов И., пробудив большой интерес к древней национальной культуре, это движение скоро исчерпало себя. Однако влияние его многочисленных последователей значительно и в наши дни.

Некоторый упадок, наступивший после кризиса «Бенгальского Возрождения», сменился, начиная с 1930—40-х годов и особенно с образованием Республики И., бурным развитием ряда художественных школ и направлений, часто противоположных по своему характеру. В целом они свидетельствуют о многообразии форм развития нового индийского искусства. Важная его особенность заключается в стремлении сохранить национальное своеобразие как в сюжетах, так и в их трактовке.

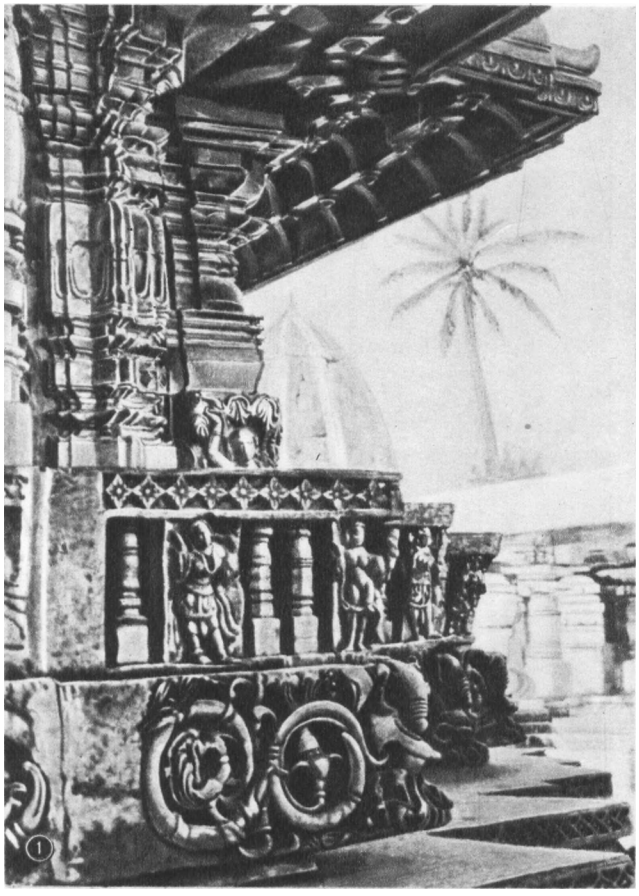
К. К. Хеббар. „Круг за кругом". Темпера. 20 в.

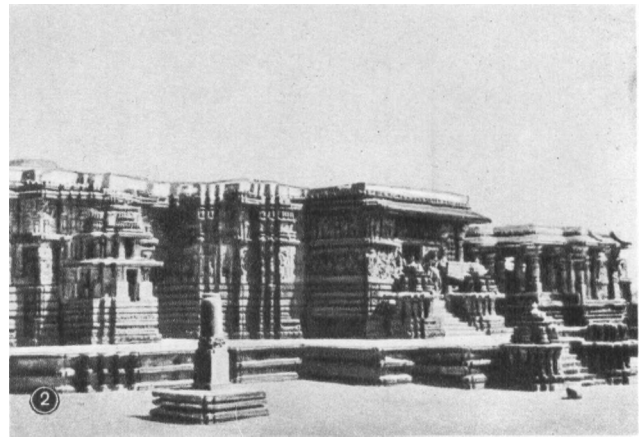
Однако в пределах многочисленных художественных решений этой сложнейшей проблемы отчётливо разграничиваются тенденции реалистические и нереалистические. Показательно в этом отношении подчас противоречивое искусство Дж. *Роя*, который одним из первых попытался опереться на традиции народного искусства, а именно — бенгальского лубка. Там, где художник стремится к конкретному живому образному решению, он создаёт реалистически полноценное произведение. Там, где на первом плане возникает условно-декоративная схема, появляется ме-

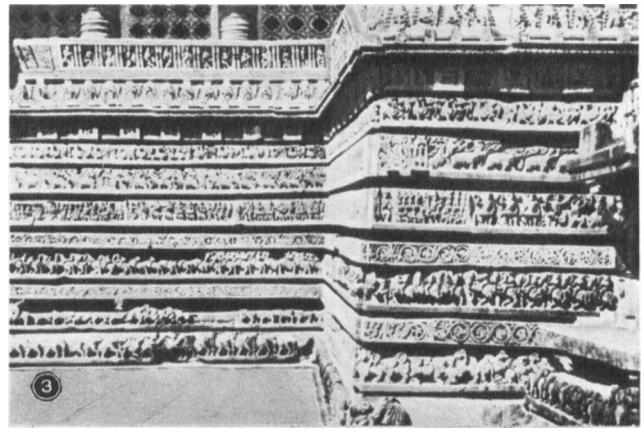


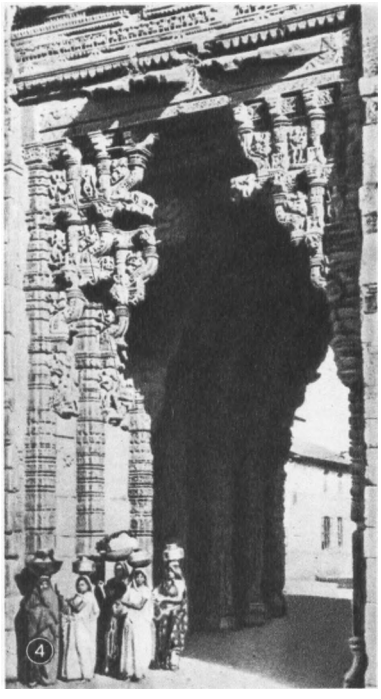


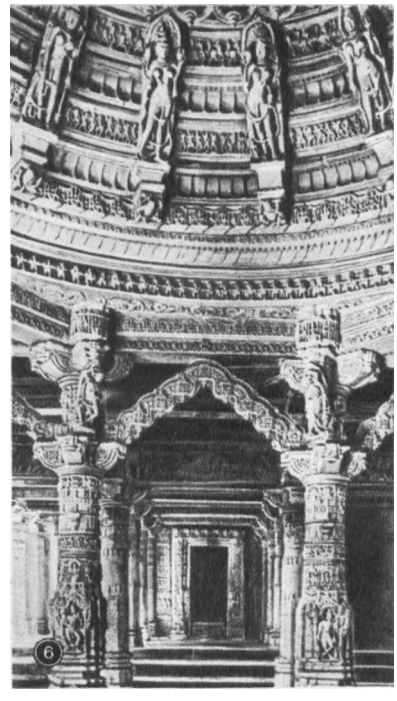
ИНДИЯ. **1.** Храм Кандарья Махадео в Кхаджурахо. Около 1000. **2.** Скульптурная группа храма в Кхаджурахо. Около 1000. **3.** Храм Муктешвара в Бхубанесваре. Около 950. **4.** Статуя храма в Кхаджурахо. Около 1000.



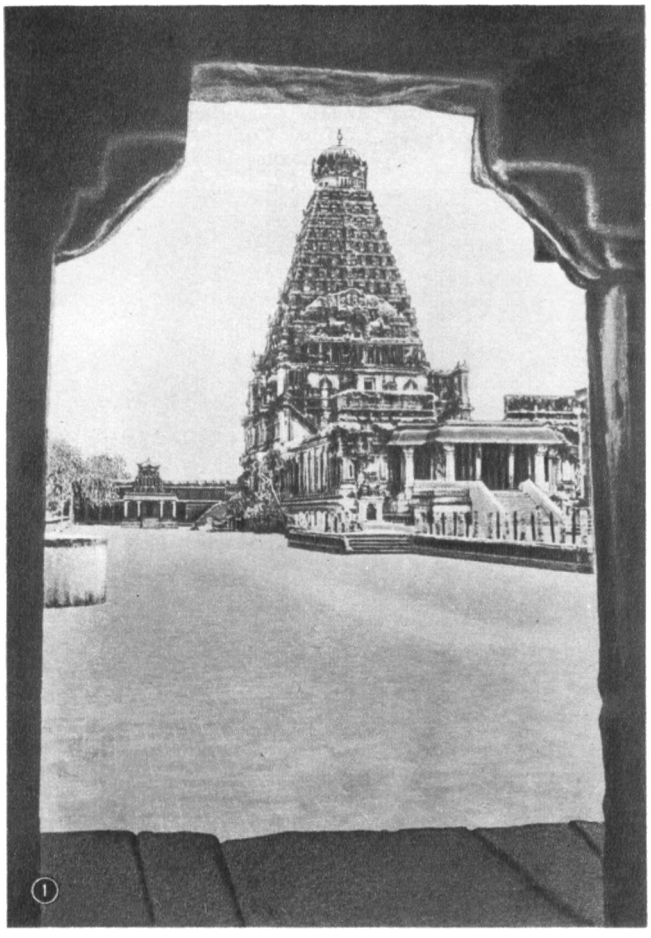


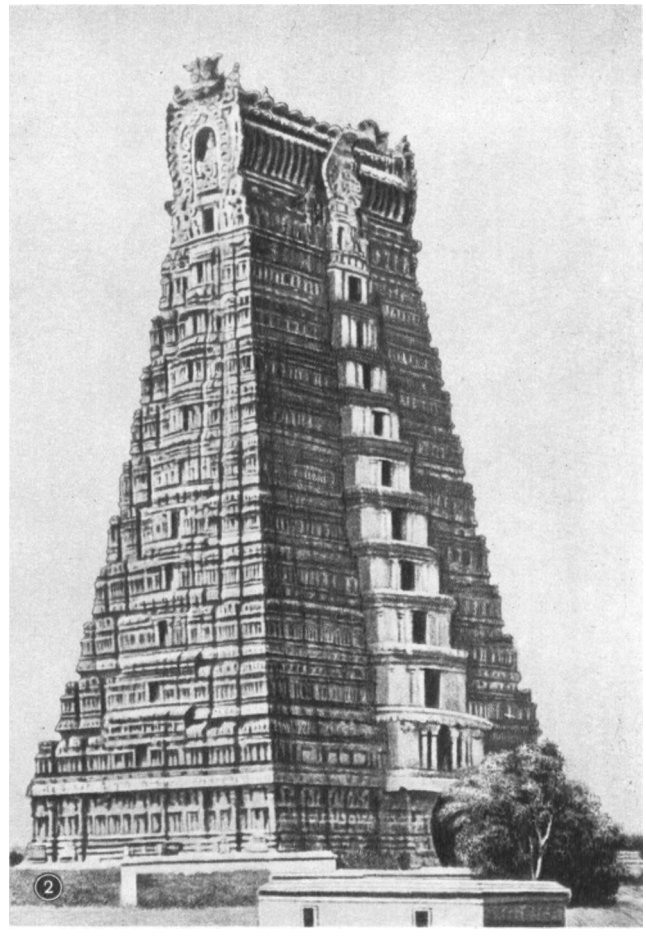


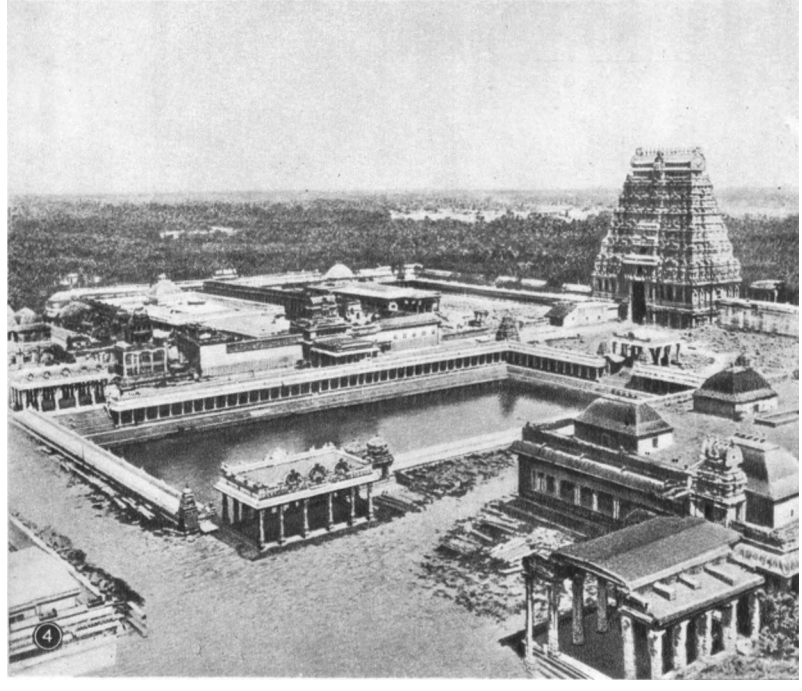




ИНДИЯ. 1. Храм Ченна Кесава в Белуре. Около 1133. Часть фасада. **2.** Храм Хойсалесвара в Халебиде. Около 12 в. **3.** Храм Хойсалесвара в Халебиде. Цоколь. Резьба по камню. (№№ **1—3** — Майсур). **4.** Ворота городских стен в Дабхое (Гуджарат). Около 12 в. **5.** Храм Вимала на горе Абу. Плафон. Резьба по мрамору. 1081. **6.** Храм Вимала на горе Абу. Интерьер. (№№ **5—6** — Раджастхан).

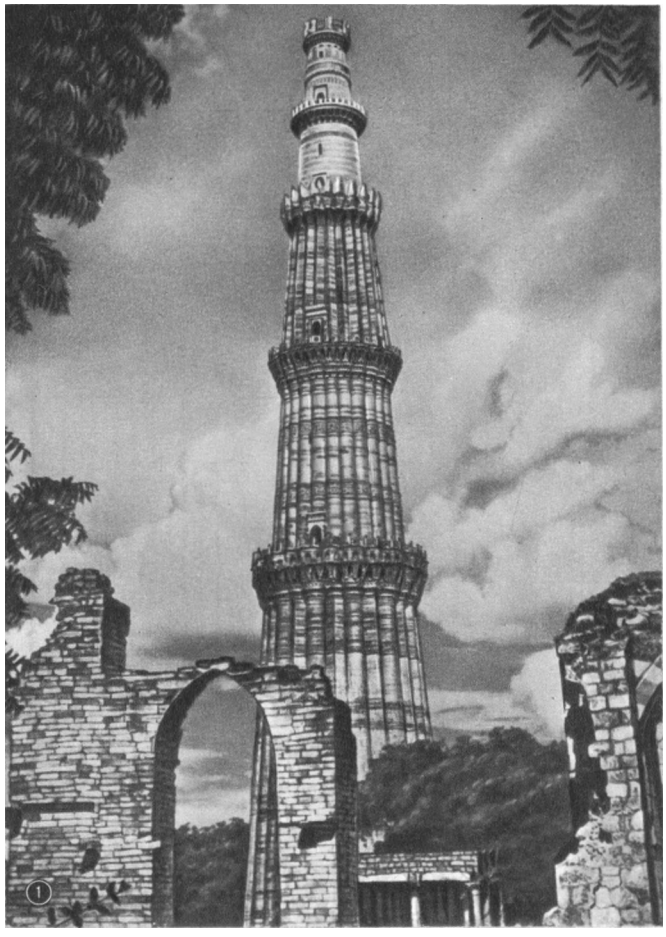


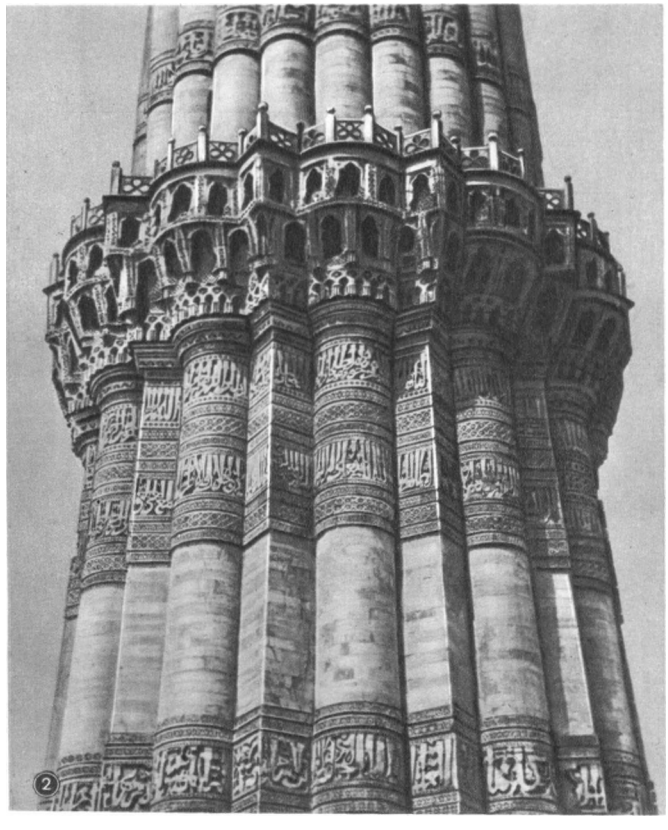


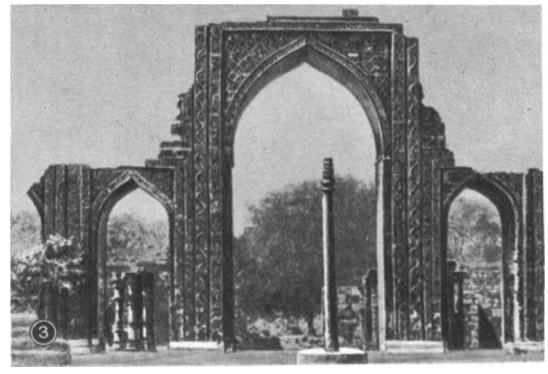


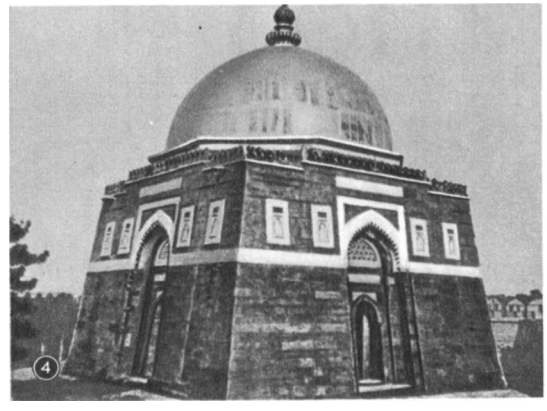
ИНДИЯ. 1. Большой храм (Брахадисвара) в Танджавуре. 11 в. 2. Гопурам храма Шивы в Мадураи. 16 в. 3. Мантапам храма в Веллуре. 16 в. 4. Комплекс храма Шивы в Чидамбараме. Около 10—16 вв.

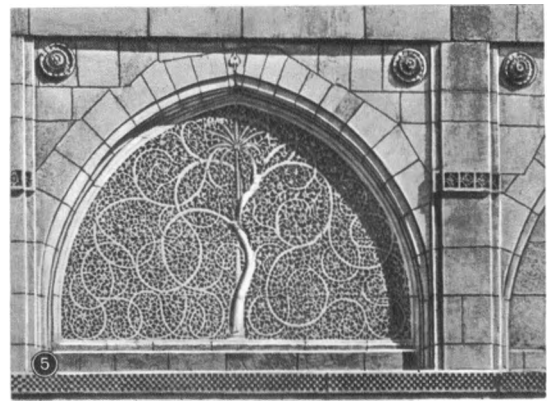
ИНДИЯ. **1.** Минарет Кутб-Минар в Дели. Около 1200—1220. **2.** Минарет Кутб-Минар в Дели. Резьба по камню. **3.** Руины мечети Кувват-уль-Ислам (начата в 1193) и железная колонна (415) в Дели. **4.** Мавзолей Гияс-ад-дина в Дели. 14 в. **5.** Резная оконная решётка мечети Сиди-Саид в Ахмадабаде. Около 1515. **6.** Соборная мечеть в Ахмадабаде. 1424.

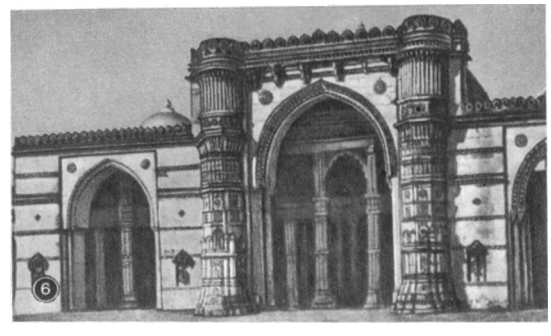




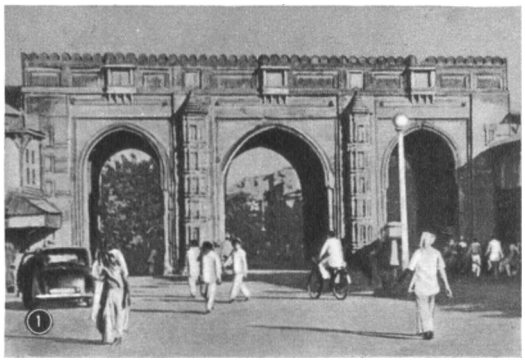


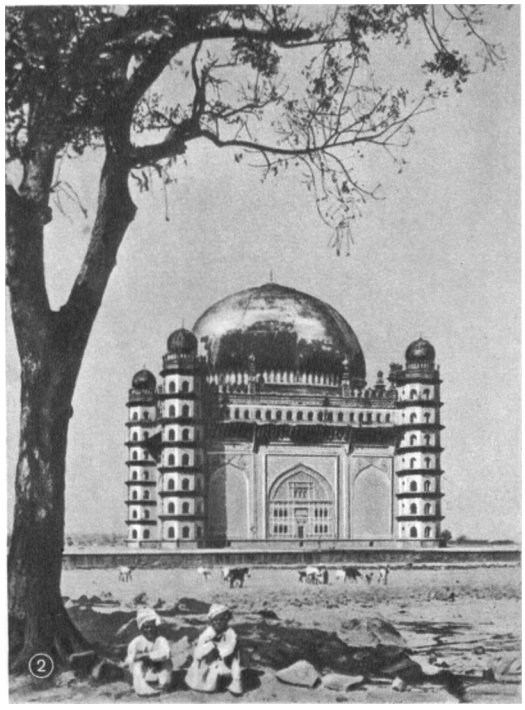


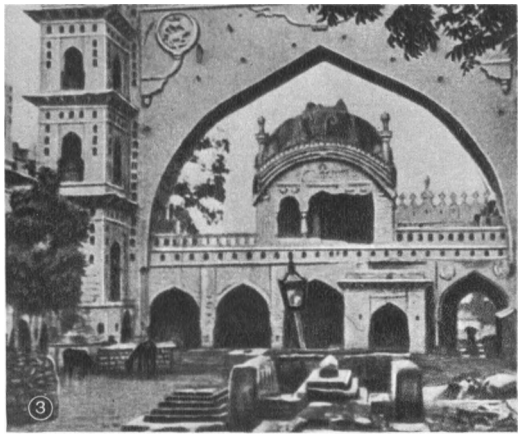


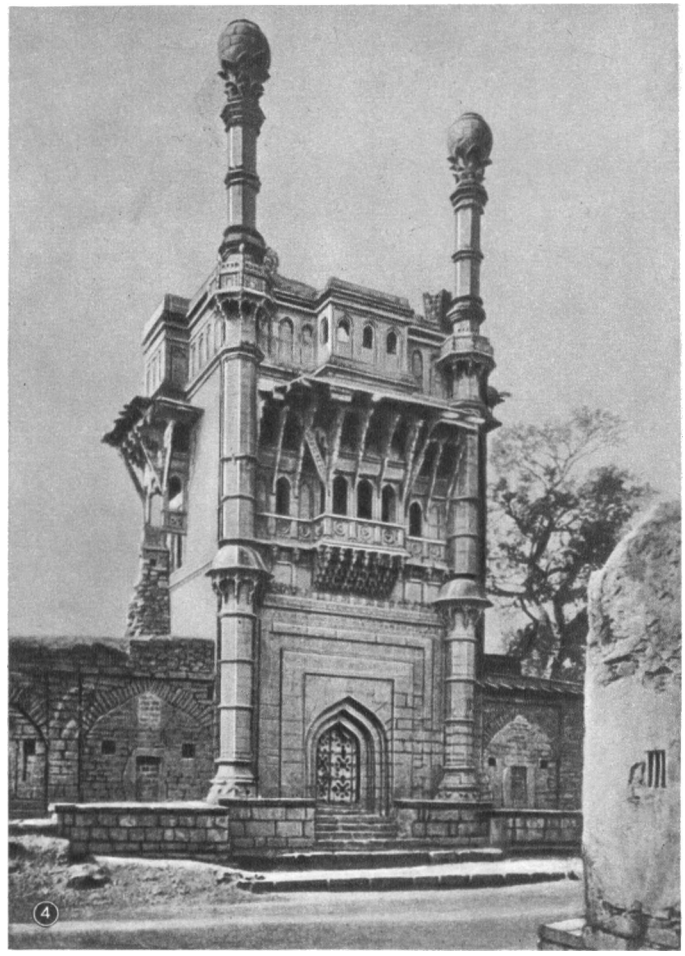


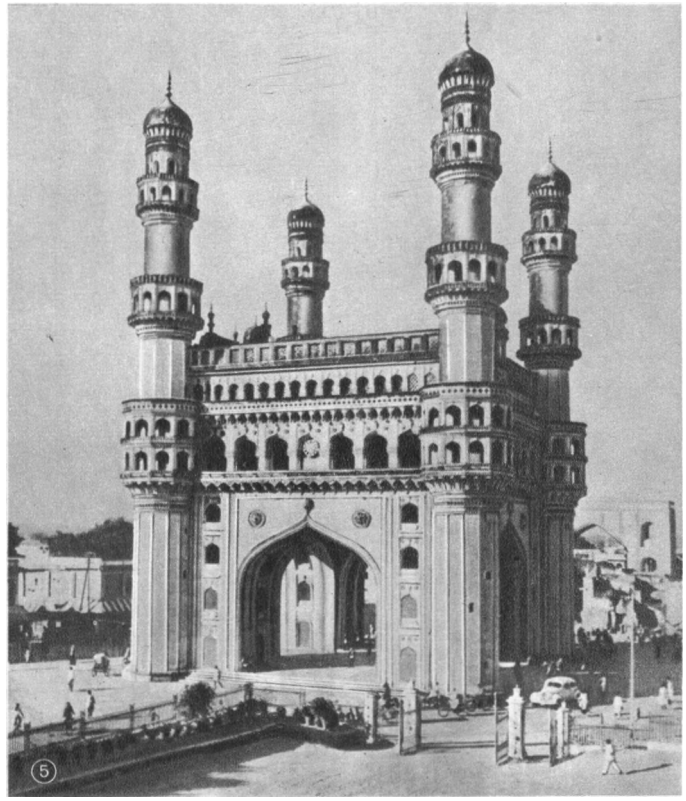
ИНДИЯ. **1.** Триумфальные ворота Тин-Дарваза в Ахмадабаде. Около 1425. **2.** Гол-Гумбаз — мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха, в Биджапуре. 1656 — около 1660. **3.** Входное сооружение храма Даргах Банда Наваз в Гулбарге. 1640. **4.** Ворота Михтари-Махал в Биджапуре. Около 1620. **5.** Триумфальные ворота Чар-Минар в Хайдарабаде. 1591.

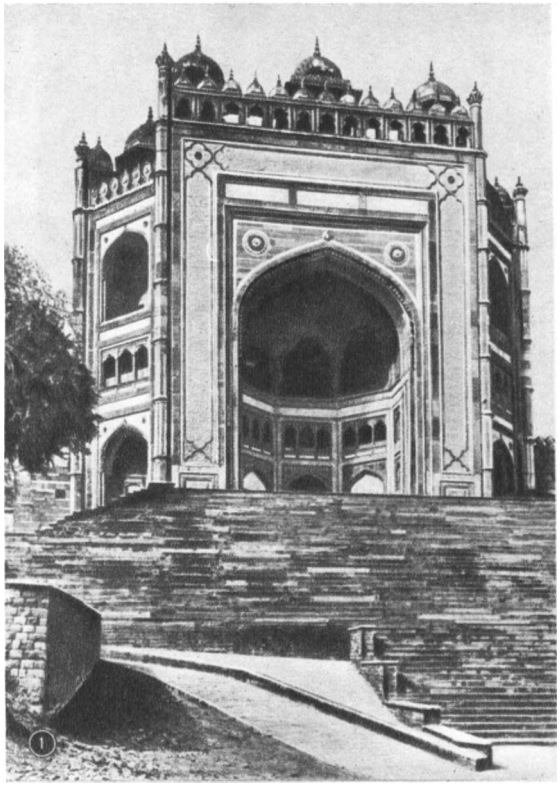


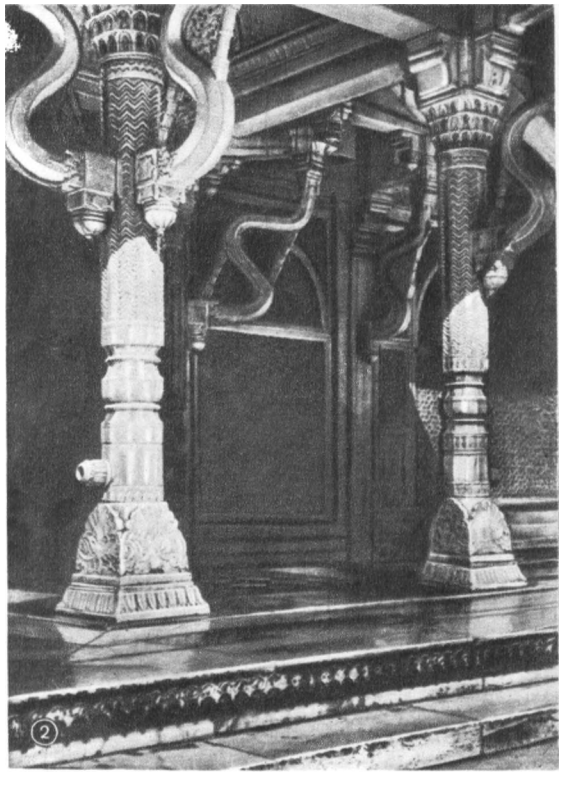


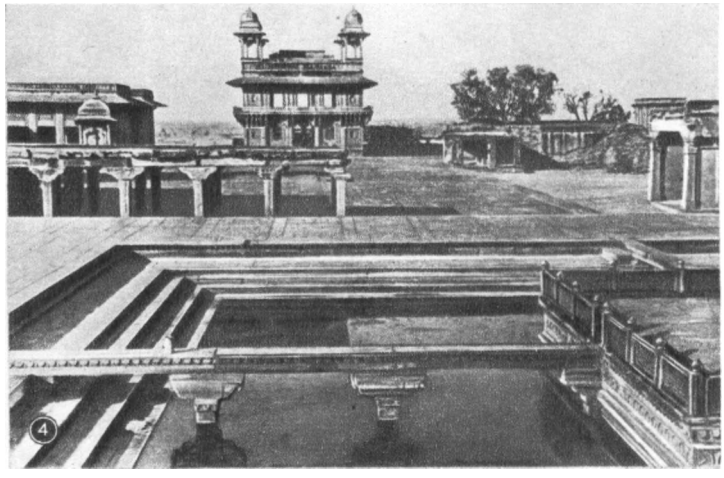


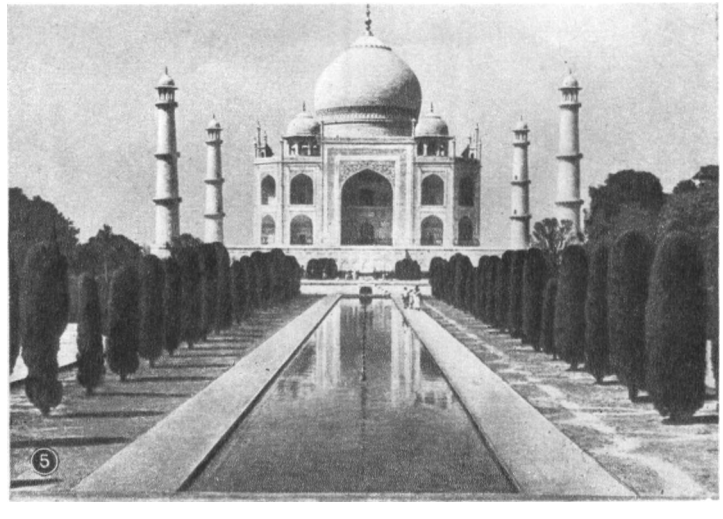




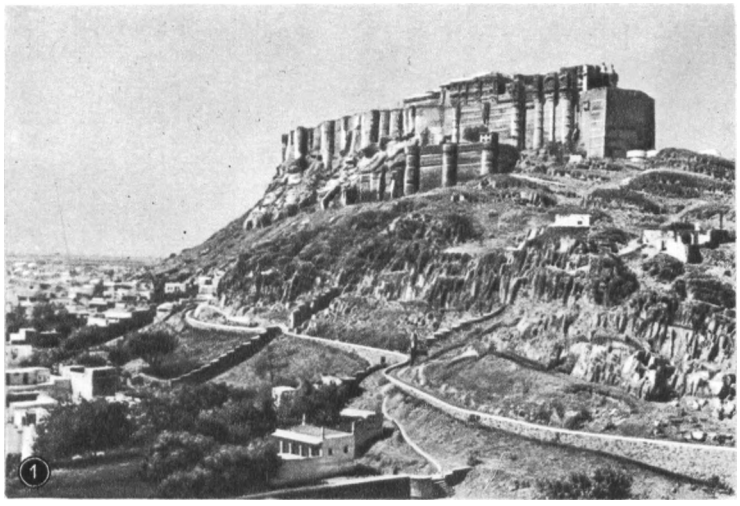


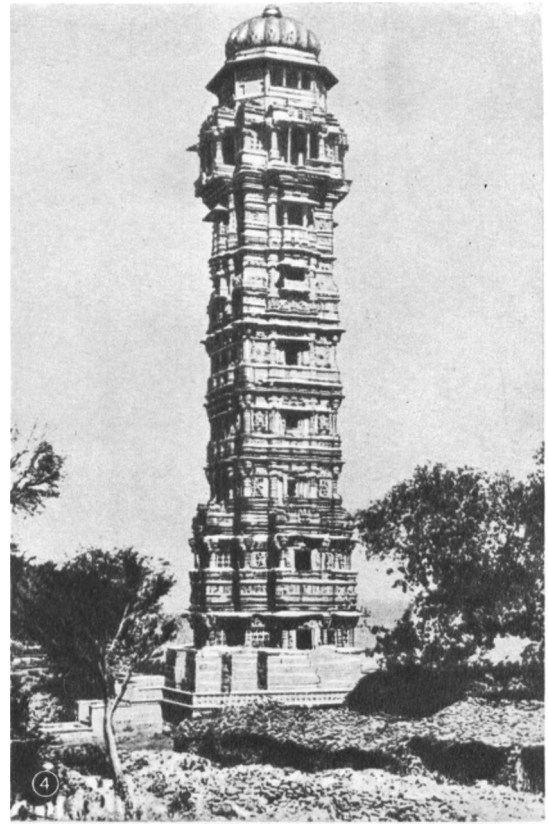


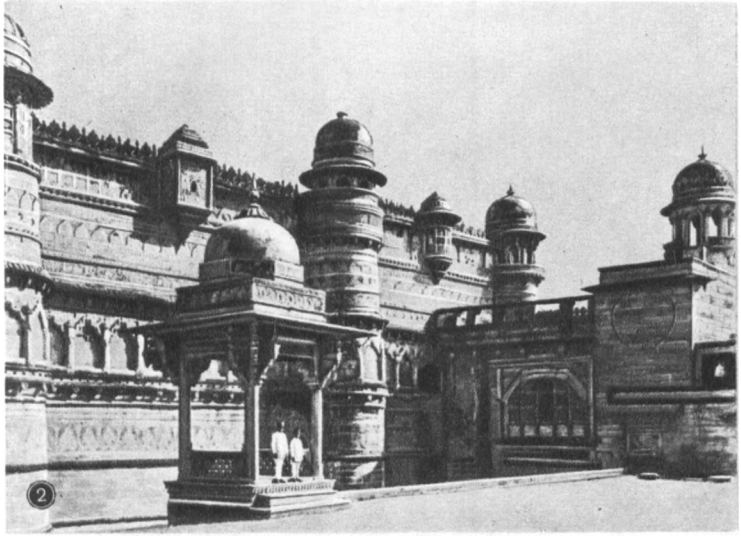


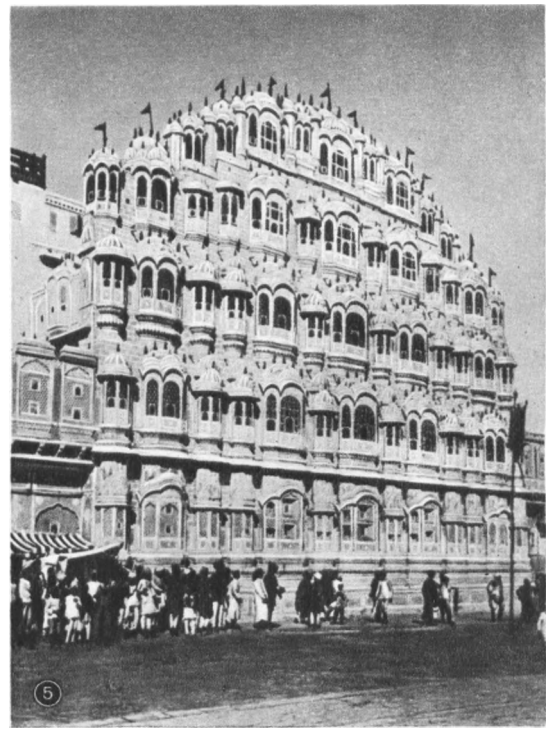


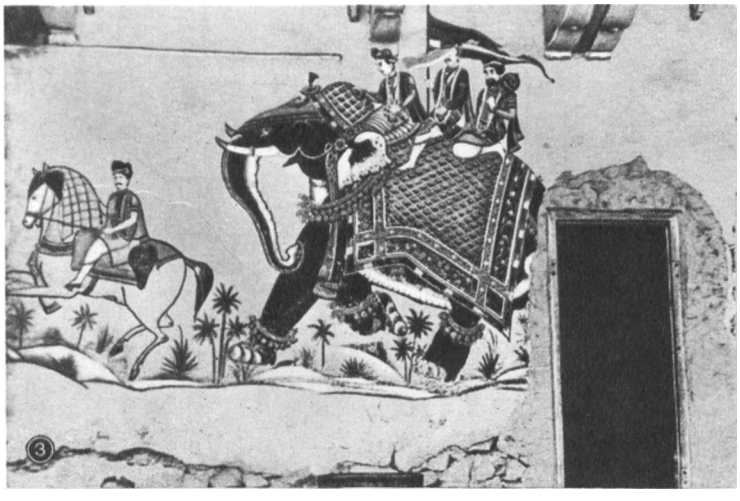
ИНДИЯ. 1—4. Город Фатихпур-Сикри. 1569—84: **1** — Буланд- Дарваза — портал Соборной мечети, 1572; **2** — вход в гробницу Селима Чишти; **3** — Панч-Махал; **4** — комплекс дворцовых построек. **5.** Тадж-Махал — мавзолей жены Шах-Джахана, близ Агры. Около 1630—52.





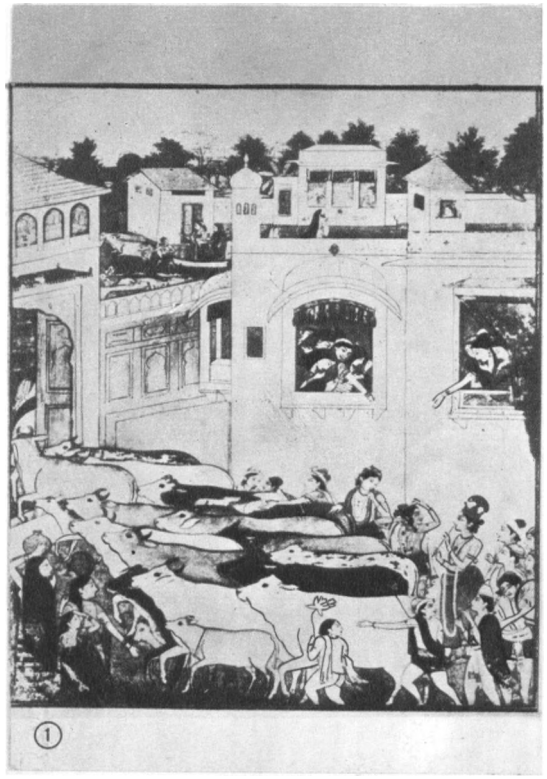


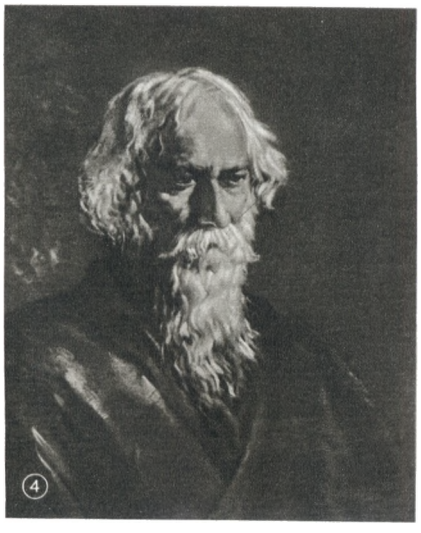


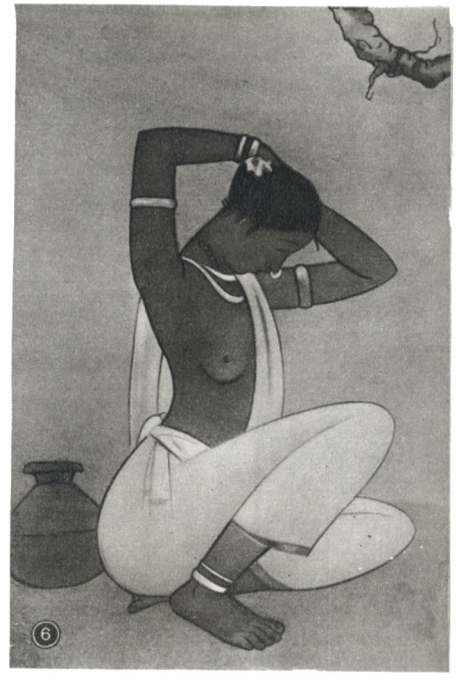


ИНДИЯ. **1.** Крепость и город Джодхпур. 15—16 вв. **2.** Крепостные стены в Гвалиоре. 15—16 вв. **3.** Роспись жилого дома в Джайпуре. 18 в. **4.** Джая стамбха — «Башня победы», в Читоргархе. 1468. **5.** Хава-Махал — «Дворец ветров», в Джайпуре. 1751—68.

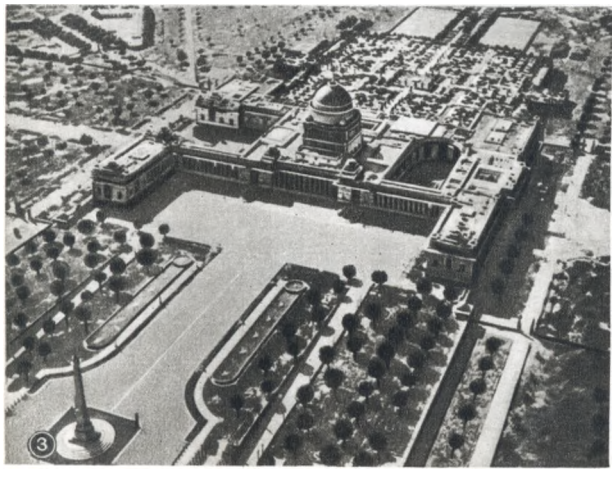
ИНДИЯ. Миниатюра 17—18 вв. **1.** «Возвращение Кришны со стадом». Школа Кангры. 18 в. Музей изящных искусств. Бостон. **2.** Фаррук Бег. Иллюстрация к «Акбар-наме». Могольская миниатюра. 1600. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **3.** Басаван и Чатар. Иллюстрация к «Акбар-наме». Могольская миниатюра. 1600. Музей Виктории и Альберта. Лондон. **4.** Манак. «Рани, слушающая музыку». 1745. Частное собрание. Хайдарабад. **5.** Портрет хана Даврана. Могольская миниатюра. 1-я треть 17 в. **6.** «Игра в поло». Могольская миниатюра. Начало 17 в. Национальный музей Индии. Дели. **7.** Рамлал. Миниатюра из серии «Уша Анирудха». 1775. Частное собрание. Хайдарабад.

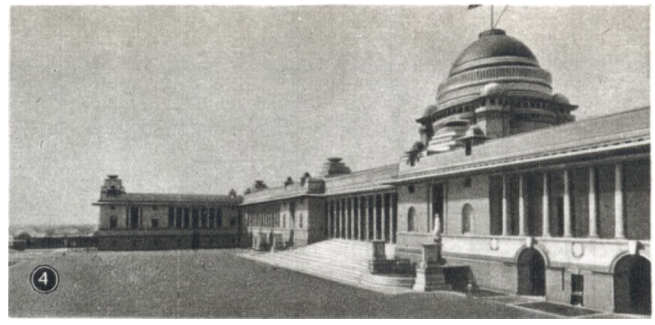


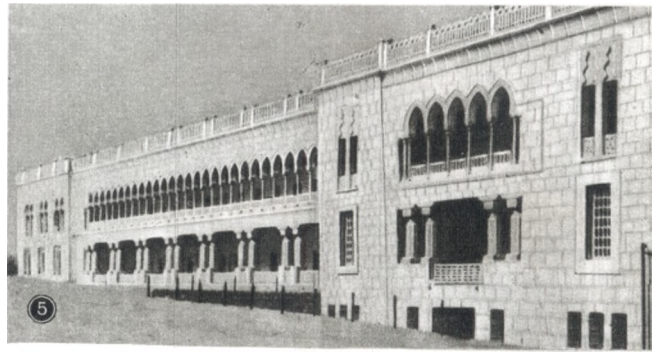


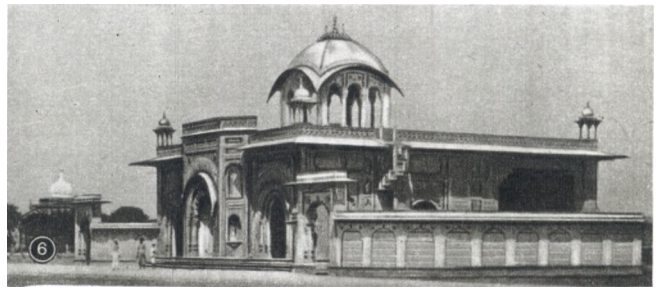


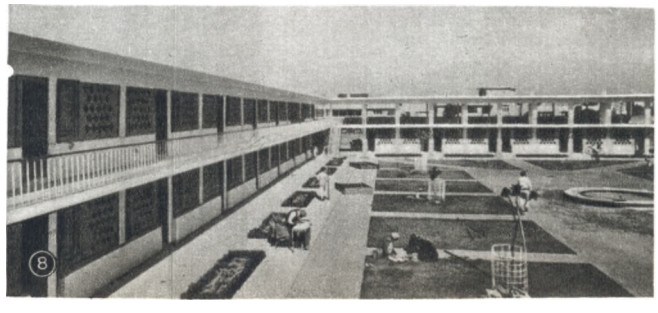
ИНДИЯ. Живопись и графика 20 в. 1. Д. П. Рой Чоудхури. «Когда начинаются дожди». Темпера. Национальная галерея современного искусства. Дели. **2.** А. Шер-Гил. «Туалет невесты». **3.** Х. Дас. «Пара голубей». Цветная гравюра на дереве. **4.** А. Бос. Портрет Р. Тагора. 1952. Эрмитаж. Ленинград. **5.** Г. Тагор. «Женщины в доме». Частное собрание. **6.** Дж. Рой. «Туалет». Темпера.











ИНДИЯ. Архитектура 16—20 вв. 1. Дворцы в г. Варанаси. 16—19 вв. **2.** Улица в Лашкаре. 19 в. **3.** Э. Лаченс. Ансамбль правительственных зданий в Новом Дели. 1913—30. **4.** Э. Лаченс. Дворец Раштрапати Бхаван в Новом Дели. 1913—30. **5.** Османский университет в Хайдарабаде. Основан в 1918. **6.** Вокзал в Алваре. Конец 19 в. **7.** Вокзал «Чёрч-гейт» в Новом Дели. **8.** Жилые здания в Чандигархе. 1951—56.

ханическое однообразие приёма, побеждает чисто формальное начало. Новое искусство И. впитывает в себя и влияние новейших западных художественных течений. Талантливая художница А. *Шер-Гил* училась в Париже, увлекалась и живописью Аджанты, но избежала при этом как прямого подражания европейским художникам, так и стилизации под старую индийскую живопись. Национальное живое начало в правдивом и поэтичном искусстве художницы имеет своим истоком наблюдения над жизнью простого народа. Дж. Рой и А. Шер-Гил были одними из основателей новой школы искусства И. ещё в период господства англичан. В те же годы выступают и другие крупные художники, творчество которых, с новой силой раскрывшееся с установлением независимости, основывается на непосредственном изучении природы и окружающей жизни. Д. П. *Рой Чоудхури* в своих портретах и особенно в пейзажах сумел реалистически претворить национальные традиции. В пейзаже «Сезон дождей» с помощью тончайших живописных средств, достойных старинной миниатюры и в то же время обладающих всей необходимой полнотой реалистической выразительности, художник создаёт полный жизненной правды волнующий образ родной природы, проникнутый большой человечностью. Вообще реалистические тенденции получили наиболее яркое выражение в пейзажной живописи (примером чего может служить «Волшебный пруд» Б. *Сена*), а также в графике, напр. в проникновенных гравюрах на дереве на темы из жизни трудового народа молодого художника Х. *Даса*.

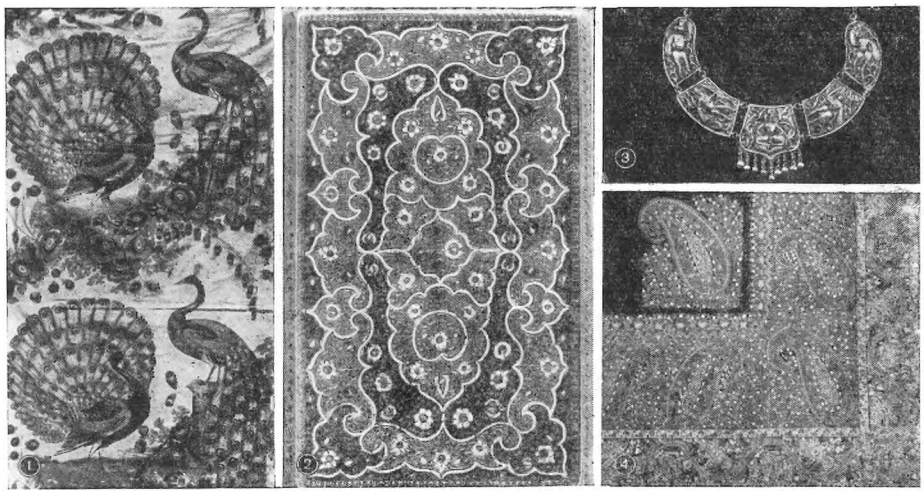
Д. П. Рой Чоудхури. „Триумф труда". 20 в. Национальная галерея современного искусства. Новый Дели.

Большое место в новом искусстве И. занимают проникнутые глубокой любовью к родной стране сцены народной жизни, однако лишь немногие художники раскрывают её социальное содержание. Трагические произведения на темы голода в Бенгалии создал А. *Бос*, на события, связанные с разделом страны на И. и Пакистан, откликнулся С. *Гуджрал*, ноты социального протеста сказались в искусстве *Рам Кумара*. Большинство же художников изображает лирические бытовые сцены, танцы, сельские пейзажи с фигурами. Тяжкий труд индийского крестьянина предстаёт в их работах безмятежно-праздничным. Многим художникам свойственно увлечение красотой человеческих типов, ритмикой движений, декоративным эффектом цвета, которые истолковываются либо в духе старых национальных традиций, либо в манере европейской живописи. Борьба реалистических и формалистических тенденций проявляется в обоих течениях. В этом отношении показательно творчество К. К. *Хеббара*, сочетающего приёмы и мотивы традиционного и европейского искусств. В лучших работах он преодолевает схематическое упрощение форм и выразительно раскрывает ритмику и усилия трудовых движений. Традиции «Бенгальского Возрождения» продолжают в своих картинах на мифологические темы Н. *Бос*, Б. *Укил* и др.

Излюбленный материал индийских живописцев — традиционные клеевые краски; масло является новым материалом, прежде не известным в И. В масляной живописи более отчётливо проявляется разделение на течения, пассивно подражающие западноевропейскому модернизму (вплоть до абстракционизма) или исходящие из реалистического наблюдения жизни. Наиболее ценные достижения в живописи маслом относятся к портретному жанру. Крупным его мастером является А. Бос, создавший ряд реалистических портретов, отмеченных большой психологической глубиной характеристики. Среди них — портрет Р. *Тагора* — великого писателя, являвшегося и оригинальным художником.

Современная скульптура более не существует неразрывно вместе с архитектурой, как это было характерно для индийского искусства на протяжении тысячелетий. В творчестве современных скульпторов мы встречаем как произведения, трактующие большие темы народной жизни (Д. П. Рой Чоудхури — монументальная группа «Триумф труда», В. П. *Кармаркар* — «Обездоленные»), так и абстрактные работы Ш. Чоудхури (S. Chowdhuri, р. 1916) и др.

С рубежа 1950—60-х гг., особенно в творчестве молодых художников, борьба этих двух тенденций принимает всё более острые формы; довольно широко распространились формалистические течения. Пути к новому, подлинно национальному искусству лежат через развитие реалистических тенденций, как это показывают лучшие произведения нового индийского искусства.

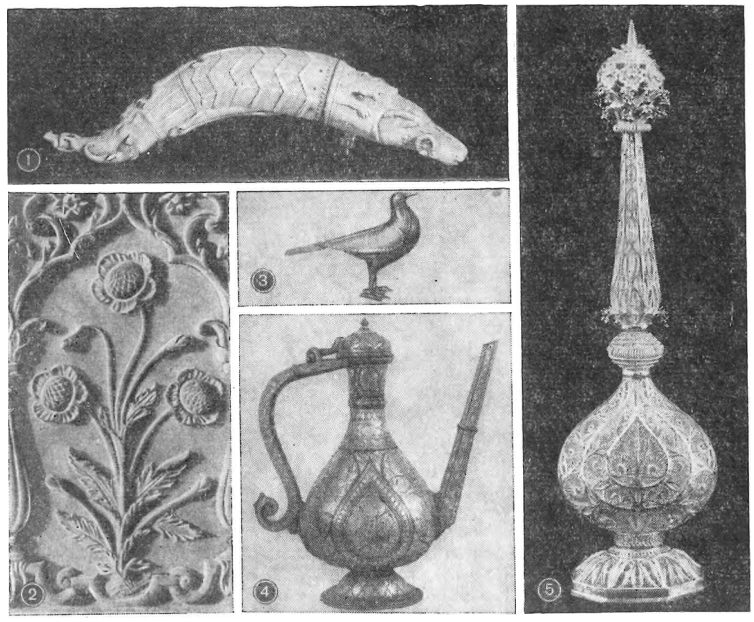


1. Набойка. Хлопчатобумажная ткань. Бенгалия. 18—19 вв. 2. Металлическая коробка с эмалевым узором. Джайпур. 3. Серебряное ожерелье. 20 в. 4. Кашмирская шерстяная шаль. 18 в.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Народное декоративное искусство И. поражает своим богатством. Здесь более отчётливо, чем в любом другом виде искусства, проявился многонациональный характер художественной культуры И. В различных отраслях творчества индийских народных мастеров особенно ярко отразились специфический характер культуры каждой области И., неповторимые черты искусства живущих в них народностей и племён. На примере декоративно-прикладного искусства можно видеть, как из суммы художественного творчества многочисленных народов, населяющих И., складывается общий облик яркого и многообразного искусства И. С другой стороны, в кустарном производстве современной И. проявляется традиционный характер индийского искусства. Можно сказать, что именно в этом подлинно народном виде искусства сохранились едва ли не все его отрасли в наиболее чистом виде. О многих из них, напр. о резьбе по дереву и слоновой кости, сохранились исторические сведения, давность которых равна нескольким тысячам лет. Поэтому многие особенности декоративно-прикладного искусства стали отличительными чертами всей художественной культуры И. в целом. К их числу относятся тип орнамента и характер его употребления. Для индийского орнамента характерны растительные мотивы, сочетающиеся с весьма близкими к натуре изображениями зверей, птиц, включёнными в орнаментальный узор. Орнаменту свойственны красочность, сочность форм; он покрывает сплошь поверхность изделия богатейшим пышным убором.

Широчайшее распространение имеет в И. искусство резьбы. В настоящее время резьба по слоновой кости (статуэтки, бытовые предметы и т. д.) является основным промыслом во многих р-нах страны: в Пенджабе и Раджастхане, Майсуре и Керала; крупными центрами являются гг. *Дели*, *Джайпур*, *Алвар*, *Биканер*. Широко распространена и резьба по дереву: на Ю. — в Майсуре и Керала, и на С. — в Кашмире, а также в Гуджарате и Раджастхане. Если в прошлом резьба по дереву играла огромную роль в украшении деревянной архитектуры, то теперь она распространена гл. обр. в выделке мебели (в г. *Мадураи* и др.), различных бытовых предметов (изделия из сандалового де-



1. Резная пороховница из слоновой кости. 18 в. 2. Резьба по мрамору. Дели. 17 в. 3. Статуэтка голубя. Кованая сталь с золотой насечкой. 4. Сосуд из тёмного сплава с насечкой серебром из Бидара (техника „бидри"). 20 в. 5. Ароматница с филигранью.

рева в Майсуре) и в изготовлении деревянных статуэток; особенно выделяются ажурные решётки Кашмира и Гуджарата. Искусство резьбы представлено также изделиями из рога, гл. обр. в Ориссе, Зап. Бенгалии, Махараштре.

Древнейшие традиции имеет выделка металлических изделий. К числу главных материалов относятся латунь и медь, из которых делаются вазы, лампы, подносы и т. д. Распространена гравировка по металлу в Раджастхане и в г. *Бидаре* (штат Майсур), где изготовляются «бидри», т. е. посуда, кувшины и пр. из специально обрабатываемого тёмного сплава с насечкой серебром. Филигранными изделиями из серебра славятся штаты Андхра-Прадеш и Орисса. Прославленным центром гравировки и росписи металлических изделий разноцветной эмалью является г. *Джайпур*. Изделиями из металла знаменит также *Варанаси*. Лучшие вещи из папье-маше производятся в Кашмире. Основной центр производства лаков — штат Махараштра. Своеобразно производство изделий из лёгкой древесины, покрытых лаком и расписанных тонким рисунком; они называются «нирмал» по имени г. Нирмал (Nirmal). Распространено гончарное производство: кувшины для воды и зерна и т. д., формы которых восходят ещё ко времени Хараппы и Мохенджо-Даро; особенно красивы фарфоровидные красные и белые изделия. Основные центры производства керамики — гг. Джайпур, *Бомбей*, *Гвалиор* в штате Мадхья-Прадеш, Кхурджа (Khurja) в штате Уттар-Прадеш. Резьбой и инкрустацией по мрамору славятся *Агра* и ряд др. городов.

Скульптура с колесницы божества Джаганнатха. Резьба по дереву. 18 в.

Тарелка с лаковой росписью. 20 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

Производство тканей вручную, занимающее в современной Индии 10 млн. ткачей-ремесленников, является главнейшей отраслью кустарного производства. Широко распространена набойка на хлопчатобумажных тканях, отличающаяся разнообразием рисунка, яркостью и насыщенностью красок; она распространена на обширной территории от Бенгалии до Бомбея. Знаменита индийская парча — ткань с золотыми и серебряными нитями на шёлковой, иногда хлопчатобумажной основе (в штатах Уттар-Прадеш, Гуджарат, Андхра-Прадеш; особенно славятся шёлковые с металлической нитью сари из Варанаси). Важное место занимают разного рода вышивки на тканях, среди которых следует назвать знаменитые шали. К сожалению, производство прославленных кашмирских шерстяных шалей в настоящее время сократилось, тем не менее Кашмир продолжает оставаться крупнейшим центром их изготовления. Плетение кружев особенно развито в штате Керала. Древнее искусство ковроделия широко распространено и в настоящее время (в штатах Джамму и Кашмир, Уттар-Прадеш, Раджастхан, Майсур, Андхра-Прадеш и др.). На юге И. развито производство кустарных художественных изделий, плетёных из травы и пальмовых листьев.

Лит.: Общие работы.— Тюляев С. И. (авт.-сост.), Искусство Индии. Альбом, М., 1958; Галеркина О. И., Богданов Ф. Л., Искусство Индии в древности и средние века, М., 1963; Прокофьев О., Искусство Индии, М., 1964; Cunningham A. [a. o.], Archaeological survey of India. Reports, v. 1—23, Simla—Calcutta, 1862—87; Burgess J., The ancient monuments, temples and sculptures of India, v. 1—2, L., 1897—1911; Grünwedel A., Buddhist art in India, L., 1901; Havell E. B., A handbook of Indian art, L., 1920, L., 1927; Smith V. A., A history of fine art in India and Ceylon, 2 ed., Oxf., 1930; Mānasāra on architecture and sculpture. Sanskrit text with critical notes, ed. by Prasanna Kumar Achārya, Oxf., 1934; Dubash P. N., Hindoo art in its social setting, Madras, 1936; Yazdāni G., Indian art of the Buddhist period..., L., 1937; Piggot S., Prehistoric India, Harmondsworth, 1950; Anon, Indian art through the ages, Delhi, 1951; Elwin V., The tribal art of India: a personal record, Bombay, 1951; Marshall J., Taxila, v. 1—3, L., 1951; Mookerjee A., The art of India, Calcutta, 1952; Yazdāni G., History of the Deccan fine arts, v. 1, pt VIII, L., 1952; Rowland B., The art and architecture of India..., L.—[a. o.], 1953; Kramrisch S., The art of India, N. Y., [1954]; её же, Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur, [L., 1955]; Zimmer H., The art of Indian Asia, v.

1—2, [N. Y., 1955]; Gangoly O. C. and Goswami A., Indian art and heritage, Calcutta, 1957; Kowshik D. (ed.), Views on contemporary Indian art, New Delhi, 1957; Bhāratha Iver K., Indian art: a short introduction, Bombay, 1958; Swarup Shanti, The arts and crafts of India and Pakistan, Bombay, 1958; Goetz H., India. Five thousand years of Indian art, L., 1959; Archer W. G., India and modern art, N. Y., [1959]; Coomaraswamy A. K., Bibliographies of Indian art, Bost., 1925; Books and prints on Indian art. Catalogue, ed. by Jagdish Mittal..., [s. l.], 1959; Coomaraswamy A. K.. A history of Indian and Indonesian art, L.—N. Y., 1927.

Архитектура.— Тюляев С. И., Архитектура Индии, М., 1939; Короцкая А., Архитектура Индии раннего средневековья, М., 1964; её же, Архитектура Индии, в кн.: Советская архитектура, сб. 6, [М.], 1955; её же, По городам Индии, «Архитектура СССР», 1956, № 7; Бочаров Ю., Проектирование и строительство новых городов Индии, там же, 1957, № 5; Короцкая-Ерзина А. А., Средневековые храмы Майсура (Индия), в сб.: Архитектура стран Юго-Восточной Азии, М., 1960; Sanderson G., Report on modern Indian architecture, Allahabad, 1913; Ananthalwar M. A., Rea A., Indian architecture, v. 1—3, Madras, 1921; Havell E. B., Indian architecture, [2 ed.], L., [1927]; Bruhl O., Indian temples, L., 1937; Piggot Stuart F. S. A., Some ancient cities of India, L.—[a. o.], 1945; Kramrisch S., The Hindu temple, v. 1—2, [Calcutta], 1946; Parmentier H., L'art architectural Hindou dans l'Inde et en Extrême-Orient, P., 1948; Sarkar J. and Saraswati S. K., Glimpses of Mughal architecture, Calcutta, 1953; Gangoly O. C., Indian architecture, [3 ed.], Bombay, [1954]; Anon, 5000 years of Indian architecture, Delhi, 1956; Brown P., Indian architecture, v. 1—2, 3 ed., Bombay, 1956; Dhama B. L., Indian architecture, New Delhi, 1956; Myer F. R., Stupas and stupa-shrines, «Artibus Asiae», Ascona, 1961, v. 24, № 1, p. 25—34.

Изобразительное искусство.— Замошкин А., Современное искусство Индии, «Искусство», 1953, № 1; Тюляев С. И., Выставка индийского искусства, там же, 1953, № 6; его же, Выставка искусства Индии, там же, 1956, № 6; Памятники искусства Индии в собраниях музеев СССР. [Альбом. Сост. и вступ. ст. С. И. Тюляева, 2 изд.], М., 1956; Прокофьев О., Традиции и современность в искусстве Востока, «Искусство», 1962, № 10; Havell E. B., Indian sculpture and painting, L., 1908; Contemporary art of India. A symposium, «Cultural Forum», New Delhi, 1963, March—Apr., v. 5, № 3, p. 12—44; Goetz H., Problematik der heutigen indischen Kunst, «Indo-Asia», [Stuttg.], 1963, Apr., № 2, 5, p. 157—65; Khandālāvāla K., Indian sculpture and painting, Bombay, [s. a.].

Скульптура.— Cohn W., Indische Plastik, B., 1921; Gangoly O. C., Southern Indian bronzes, Calcutta, 1927; Bachhofer L., Early Indian sculpture, v. 1—2, P., 1929; Aravamuthan T. G., Portrait sculpture in South India, L., 1931; Vakil K. H., Rock-cut temples around Bombay, Bombay, 1932; Kramrisch S., Indian sculpture, Calcutta—L.—N. Y., 1933; Agrawala V. S., Gupta art, Lucknow, 1947; Archer W. G., The vertical man: a study in primitive Indian sculpture, L., 1947; Kar C., Classical Indian sculpture, L., 1950; Kar C., Indian metal sculpture, L., 1952; Кришнадас Рая, Бхаратия мурти-кала (Индийское изобразит. иск-во), Бенарес, [1953] (на яз. хинди); Rambach P. and Golish V. de, The Golden age of Indian art, Bombay, 1955; Anon, Buddhist sculptures and monuments, Delhi, 1956; Gangoly O. C. and Goswami A., Orissan sculpture and architecture, Calcutta, 1956; Munshi K. M. and Goswami A., Indian temple sculpture, Calcutta, 1956; Gangoly O. C. and Goswami A., The art of the Chandelas, Calcutta, 1957; их же, The art of the Pallavas, Calcutta, [1957]; Munshi K. M., Saga of Indian sculpture, Bombay, 1957; Saraswati S. K., A survey of Indian sculpture, Calcutta, [1957]; Gangoly O. C. and Goswami A., The art of the Rashtrakutas, Calcutta, 1958; Tucci G. and Madanjeet, Indian sculpture in bronze and stone, Mil., [s. a.].

Живопись.— Миниатюры рукописи «Бабур-Намэ», М., 1960; Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв., под ред. Л. Т. Гюзальяна, М., 1962; Долинская В., Индийская миниатюра в собраниях Средней Азии, «Звезда Востока», Ташкент, 1963, № 7, с. 155—59; Coomaraswamy A. K., Indian drawings, pt 1—2, L., 1910—12; его же, Rajput painting, v. 1—2, L.—N. Y.—[a. o.], 1916; Binyon L. and Arnold T. W., The court painters of the Grand Moguls, L., 1921; Brown P., Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750, L., 1924; Kühnel E. and Goetz H., Indian book painting: from Jahangir's album in the State library in Berlin, L., 1926; Blochet E., Musulman painting: XIIth—XVIIth century, L., 1929; Stchoukine J., La peinture indienne: à l'époque des Grands Moghols, P., 1929; Mehta N. C., Gujrati painting in the fifteenth century..., L., 1931; Rowland B. and Coomaraswamy A. K., The wall paintings of India, Central Asia and Ceylon, Boston, 1938; Venkatachalam G., Contemporary Indian painters, Cambr., 1938; то же, Bombay, [194—]; Chitra V. R. and Srinivasan T. N., Cochin murals, v. 1—2, Bombay, 1940; Archer M., Patna paintings, L., 1947; Gangoly O. C., Ragas and Raginis, Bombay, 1948; Gray B., Rajput painting, L., 1948; Wilkinson J. V. S., Mughal painting, L., 1948; The Kishangarh painting. Text by E. Dickenson and Karl J. Khandālāvāla, New Delhi, 1949; Motichandra, Jain miniature paintings from Western India, Ahmedabad, 1949; его же, The technique of Mughal painting, Lucknow, 1949; Thacker M. and Venkatachalam G., Present-day painters of India, Bombay, 1950; Verner A., Indian miniatures, N. Y., 1950; Anon, Contemporary Indian painters, Delhi, [s. a.]; Archer W. G., Indian painting in the Punjab Hills, L., 1952; его же, Kangra painting, L., 1952; его же, Bazar paintings of Calcutta, L., 1953; Ramachandra Rao P. R., Modern Indian painting, Madras, [1953]; Stooke H. J. and Khandālāvāla K., The Laud Ragamala miniatures, Oxf., 1953; Archer W. G., Garhwal painting, L., 1954; Kangra valley painting. Introd. by M. S. Randhawa, [Delhi, 1954]; Archer W. G. and Mildred, Indian painting for the British. 1770—1880, L., 1955; Krishnadasa R., Mughal miniatures, New Delhi, 1955; Mehta N. C., Portfolio of contemporary paintings, New Delhi, 1955; Mookerjee A., Modern art in India, Calcutta—New Delhi, 1956; Gunasinghe Sire, La technique de la peinture indienne d'après les textes du Silpa, P., 1957; Archer W. G., Central Indian painting, L., 1958; Barrett D., Painting of the Deccan XVI—XVII century, L., 1958; Khandālāvāla K., Pahari miniature painting, Bombay, 1958; Bundi painting. Text by Pramod Chandra, New Delhi, 1959; Dimand M., Indian miniature painting, transl. from Ital., Mil., [1959] и Bombay, 1960; Kramrisch S., A survey of painting in the Deccan, Hyderabad, [s. a.]; Archer W. G., Indian miniatures. Color plates (in collabor. with Madanjeet Singh), N. Y.—[a. o.], 1960; Miniature paintings. A catalogue of the exibition... Compil. and annot. by K. Khandālāvāla, Moti Chandra and Pramod Chandra, New Delhi, 1960; Randhawa M. S.,

Kangra paintings of the Bhāgavata Purāna, New Delhi, [1960]; Kaul M., Trends in Indian painting ancient, mediaeval, modern, New Delhi, [1961]; Hájek L., Indische Miniaturen der lokalen Schulen, übers. aus dem Tschech., Praha, 1961; Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser. Text von L. Hájek, übers. aus dem Tschech., Praha, 1961; Paintings of the sultans and emperors of India in American collection. Text by R. Ettinghausen, Delhi, 1961; Chaitanya K., Indian painting: the modern phase, «Indo-Asian Culture», New Delhi, 1963, Jan., v. 11, № 3; Deccani Kalams, «Marg», Bombay, 1963, March, v. 16, № 2; La peinture indienne. Texte de Douglas Barrett et Basil Gray, Genève, 1963; Wakankar V. S., Peintures rupestres indiennes, «Objets et monde», P., 1963, t. 3, fasc. 2, p. 129—50.

Декоративное искусство.— Гусева Н. Р., Современное декоративно-прикладное искусство Индии, М., 1958; Кумунд Кумар Гхош, Искусство индийских народных мастеров (Выставка кустарных ремёсел Индии в Москве), «Искусство», 1956, № 1; Dobbs W. E. J., A monograph on iron and steel work in the united provinces of Agra and Oudh, Allahabad, 1907; Desai Kanu and Desai Bhadra, Indian decorative art, Bombay, [195—]; Irwin J., Indian embroidery, L., 1951; Jaykar P. and Irwin J., Textiles and ornaments of India, N. Y., 1956; Bhushan J. B., The costumes and textiles of India, Bombay, 1959; Birbhum terracottas. Text and photogr. by Mukul Dey, Delhi, 1959 (ser. «Lalit kala Akad. publ.», 5); Bhushan J. B., Indian jewellery, ornaments and decorative designs, Bombay, [s. d.]; Rustam J. Menta, The handicrafts and industrial arts of India, The Hague, [1960]; Kapur S., Indian jewellery, «March of India», Delhi, 1961, v. 13, № 11; Mookerjee A., Indian primitive art, The Hague, [s. a.]; Mookherjea S., Folk art of India, New Delhi, [s. a.].

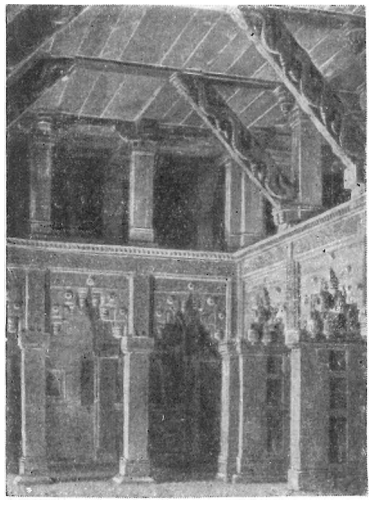
ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

А́БУ (Abu) — религ. центр джайнистов на г. Абу в Раджастхане. Беломраморные храмы: Вимала (11 в.) с 52 целлами вокруг двора (пл. 44 *м*×27 *м*) и колонным залом-вестибюлем, в интерьере — богатая тончайшая резьба; Теджапала (освящён в 1230).

Лит.: Nanavati H. D., Mount Abu, [s. l.], 1919; Luard C. E., Guide-book to Dilwara temples and other antiquities of Mt. Abu, [s. l.], 1913.

А́ГРА (Agra) — г. в шт. Уттар-Прадеш. Возник, возможно, в 15 в. В 16—17 вв.— резиденция, а периодами — столица могольских императоров. Яркие образцы могольской арх-ры. «**Агра-форт**» — дворцово-креп. ансамбль (красный песчаник, 1564—70), внутри к-рого: дворец Джахангири-Махал (красный песчаник, 1570), «Жемчужная мечеть» (белый мр., 1646—53), Дивани-Ам (Зал аудиенций; начат в 1627), Дивани-Кхас (1637), остатки дворца Акбара. Против «Агра-форта» на берегу р. Джамна — знаменитый **Тадж-Махал** — мавзолей жены Шах-Джахана, в к-ром позже был похоронен также Шах-Джахан (белый мр. с инкрустацией из самоцветов, ок. 1630—52, на платформе пл. 95,4*м*× ×95,4 *м*, выс. с куполом 74 *м*, по углам— 4 минарета, арх., вероятно, Устад-Иса и др.). К Тадж-Махалу примыкает регул. сад. Напротив Делийских ворот (1556) «Агра-форта»— Соборная мечеть (красный песчаник, 1648). Ок. автомобильного моста — гробница Итимад-уд-Даула (белый мр. с инкрустацией, в интерьере— из полудрагоценных камней, 1628). Совр. озеленённая часть А. застроена в конце 19—20 вв. С 1904 в А. нар. мастерами строится мраморный храм Сомибагх. Отдельно от г. в парке расположен ансамбль зданий ун-та (открыт в 1927, с мотивами могольской арх-ры). А. издавна славится резьбой и инкрустацией по мр., вышивкой золотом и серебром, изделиями из слоновой кости.

Дворец Джахангири-Махал в Агре. 1570. Интерьер.



Тадж-музей (Taj Museum), с археологич. колл.

В 9 *км* от «Агра-форта» — в **Сикандре** — мавзолей Акбара (красный песчаник, 1612—13) — четырёхэтажное пирамид. сооружение с открытыми гал. В 37 *км* от А. — *Фатихпур-Сикри*.

Лит.: Havell E. B., A handbook to Agra and the Taj..., 2 ed., Calcutta — Simla, 1924; Chaghtai M. A., Le Taj Mahal d'Agra, Brux., 1938; Kanwar A. J. S., Designer of Taj Mahal, «France— Asie», Tokyo, 1962, juillet—août, v. 18, № 174; Qanungo S. N., Architecture of the Taj Mahal, «Indo-Asian Culture», New Delhi, 1963, v. 11, № 4, p. 367—70.

АДЖА́НТА (Ajanta) — комплекс высеч. в скалах буддийских мон. в шт. Махараштра. 29 залов-пещер, созданных между 2 в. до н. э. — 2 в. н. э., а также ок. 450— ок. 700. Время создания пещер: чайтья №№ 9, 10, вихара №№ 8,12,13—2—1 вв. до н. э.; вихара № 11 —ок. 100 н.э.; вихара №№ 1, 2, 6, 7, 15—17 —5— нач. 6 вв.; вихара №№ 18, 20—23, чайтья № 19 —6 в.; вихара №№ 3,4, 5 (неоконч.), 14, 24 (неоконч.), 27 (неоконч.), 25, 29, чайтья №№ 26, 28 —ок. 700. Замечат. росписи; лучшие — в пещерах №№ 1, 2, 10, 11, 16, 17, живопись сохранилась также в пещерах №№ 6, 7, 9, 19, 20, 21.

Лит.: Прокофьев О., Росписи Аджанты, «Искусство», 1957, № 4; Goloubew V., D'Ajanta. Les peintures de la première grotte, P., 1927; Yazdāni G., Ajanta. The colours and monochrome reproductions of the Ajanta frescoes, [v. 1—2], pt 1—4, [L.], 1930—55; Singh M., Paintings Ajanta caves, P., 1954; Ajanta paintings, ed. UNESCO, New Delhi, 1956; Mitra D., Ajanta, New Delhi, 1956.

АДЖМЕ́Р, Аджмир (Ajmer),— г. в шт. Раджастхан, осн. по преданию в 145. Сохранилась часть мечети Архаидин-ка-Джхонпра с внутр. двором (12 в., переделана из джайнской постройки, позже разрушалась и восстанавливалась) — фасад с семью стрельч. арками, замечат. резьбой. Гл. постройки А.: крепость, дворцы и павильоны, искусств. озеро — относятся ко времени Акбара (16 в.). Крупный колледж Майо Раджкумар (из белого неполиров. мр., 1875, в стиле могольской арх-ры).

Раджастханский музей (во дворце Акбара), осн. в 1908: могольская и раджпутская миниатюра, ср.-век. скульптура, монеты и оружие.

В 11 *км* от А.— древний г. **Пушкар** на берегу священного озера с многочисл. храмами и «гхатами» (ступенями для культовых омовений).

АЙО́ДХЬЯ (Ayodhya, Ajodhya) — один из древнейших городов И. в шт. Уттар-Прадеш. Остатки буддийских построек (в 7 в. было 20 мон.).

А́ЙХОЛИ (Aiholi) — древний г. в шт. Майсур. Одна из столиц гос-ва Чалукья, сохранившая в руинах множество древних храмов. Среди них — ранние примеры храмов в кам. кладке: Ладкхана (ок. 450), Дурга (ок. 500), Мегути (634).

А́ЛВАР (Alwar) — г. в шт. Раджастхан, осн. в 1771. Живописно расположен на горе, завершённой крепостью. В г.— дворцы 18—19 вв. Во дворце махараджи А. — б-ка с вост. манускриптами и колл. оружия. Вокзал А. в конце 19 в. построен местными нар. мастерами. Центр производства изделий из слоновой кости.

АЛЛАХАБА́Д, Илахабад (Allahabad),— г. в шт. Уттар-Прадеш у слияния рек Джамны и Ганга. На месте древнего г. Праяга стоит крепость, построенная Акбаром в 1583, с остатками дворца Акбара, кам. колонна Ашоки (ок. 242 до н. э., выс. более 10 *м*). К З. от крепости — г., разделённый железной дорогой на ст. и новую части. В новой — европ. кварталы с церквами, зданиями суда, ун-та (стилизация готики и итал. ренессанса). Мосты (1905—12) через реки Ганг (дл. 2 *км*) и Джамну (дл. 1 *км*).

Музей, осн. в 1931: инд. терракота, монеты, живопись, в т. ч. Н. К. Рериха (см. *РСФСР*).

АМАРАВА́ТИ (Amaravati) — насел. пункт в шт. Андхра-Прадеш. Столица древнего гос-ва Андхра; центр буддизма. Остатки самого большого из сохранившихся ступа (первонач. постройка—2 в. до н. э., выс. ок. 30,5 *м*, диам. 48,6 *м*); был облицован мр. Рельефы из А.— в музеях Мадраса, Калькутты и Лондона.

Лит.: Burgess J., Notes on the Amaravati stupa, Madras, 1882.

А́МБЕР (Amber) — древний г. прибл. в 10 *км* от Джайпура (шт. Раджастхан). Столица раджастханских князей в 1037—1728. Сохранившиеся здания (гл. обр. 16—17 вв.) расположены на склонах гор и заключены в креп. стены. Среди дворцовых построек — Дивани-Ам (Зал аудиенций; ок. 1600). На вершине горы — цитадель; у подножия стен — искусств. озеро и остатки сада.

АМРИ́ТСАР (Amritsar) — г. в шт. Пенджаб, историч., культурный и религ. центр сикхов. Осн. в 1577 на берегах свящ. озера, на сер. к-рого — «Золотой храм» сикхов (разрушен в 1761, затем восстановлен и покрыт почти целиком листами из позолоч. меди). Колледжи, неск. мечетей. Старинный центр производства тканей и ковров.

АУРАНГАБА́Д (Aurangabad) — г. в шт. Махараштра. Сохранились средневековые постройки: водяная мельница, мавзолей Бпби-ка-Макбара, выстроенный в подражание Тадж-Махалу в *Агре*. В окр.— *Эллора*, *Даулатабад*, *Аджанта*.

Лит.: Yazdāni G., Rockhewn temples of Aurangabad, «Indian Art and Letters», 1937, v. XI, № 1; Barrett D., A guide to the Buddhist caves of Aurangabad, Bombay, 1957.

АХМАДАБА́Д, Ахмедабад (Ahmadabad, Ahmedabad),— г., адм. центр шт. Гуджарат. Основание г. положила крепость Бхадар (1411); в 15 в. стал столицей гуджаратского гос-ва. Ст., тесно застроенный г., окруж. стенами, сохранил лучшие образцы гуджаратской арх-ры: дер. дома с резьбой (16—17 вв.), триумф. ворота Тин-Дарваза (ок. 1425), мечеть Рани-Сипри с мавзолеем (окончена в 1514), Соборную мечеть (1424, с внутр. двором и большим залом с тонкими высокими колоннами), мечеть Сиди-Саид (ок. 1515) с тончайшей резной решёткой трёх полукруглых окон. В р-не Асарва — колодец Дада-Хари (1435), характерный для зап. И., в виде коридора с кам. лестничным спуском к воде и многоэтажной колоннадой с лёгкими павильонами. Все ст. постройки — из охристого песчаника. Центр производства шёлковых тканей и ковров.

В 10 *км* от А. — **Серкедж** — ансамбль дворцовых и культ. построек, сооружённый вокруг искусств. озера (15—16 вв.).

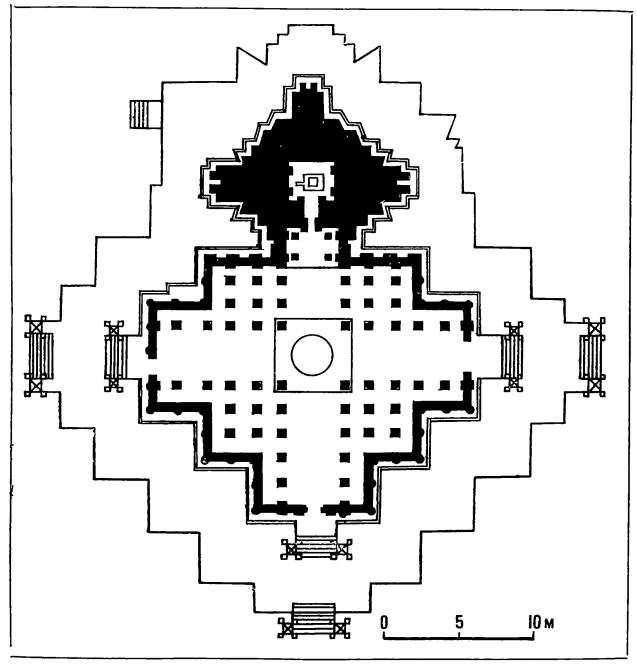
Лит.: Burgess J., The Muhammadan architecture of Ahmadabad, v. 1—2, L., 1900—1905.

БАГХ (Bagh) — деревня в шт. Мадхья-Прадеш, ок. к-рой — скальные пещерные буддийские мон.-вихара (ок. 400—700). В пещере № 4 — стенные росписи с жанр. сценами.

Лит.: Marshall J. [a. o], The Bagh caves in the Gwalior tate, L., 1927.

БА́ДАМИ (Badami; древний Ватапипура, Vatapipura) — деревня к Ю. от Биджапура (шт. Майсур), в 6—7 вв. — столица гос-ва Чалукья. Брахманские храмы. Ранний пример храма юж. типа — Махакутешвара (ок. 600); храм Малегитти-Шивалая орисского, или сев., типа (возможно, ок. 7 в.). Три пещерных храма (550—580) с фрагментами живописи и скульптуры.

БЕ́ЛУР (Belur; древний Велапура, Velapura) — г. в шт. Майсур. Храм Ченна Кесава (ок. 1133) — лучший пример «чалукийского стиля». Святилище имеет



Храм Ченна Кесава в Белуре. Около 1133. План.

звёздчатый план, наружные стены покрыты рельефами с изображением брахманских богов; ювелирная по тонкости резьба по камню. В интерьере мантапам — круглые кам. колонны с тонкой профилировкой, выточенные на токарном станке.

БЕНА́РЕС — иначе *Варанаси*.

БИ́ДАР (Bidar) — г. в шт. Майсур. В 15 — нач. 16 вв.— столица Бахманийского гос-ва. Крепость (начата в 1428), медресе Ходжа Махмуд Гаван (1471, частично реставрировано; фасад облицован цв. глазуров. плитками). Центр производства металлич. утвари типа «бидри» (насечка серебром по тёмному металлич. сплаву).

Лит.: Yazdāni G., Bidar, its history and monuments, Oxf.—[a. o.], 1948.

БИДЖАПУ́Р (Bijapur; древний Виджаяпура, Vijayapura)—г. в шт. Майсур, столица одноим. княжества (с 1490, после того как Б. отделился от гос-ва Бахманидов, по 1686). От большого города Б. осталась часть — Наураспур, заключ. в стены. В центре—древняя крепость с мечетью (14 в., перестроена из джайнского храма) и дворцом Асари-Шерифа (ок. 1646, затем перестраивался; из кирп. с дер. портиком, покрытым росписями) и др. Вокруг крепости, среди жилых кварталов,— мечети и гробницы: мавзолей Мухаммеда Адиль-шаха **Гол-Гумбаз** (1656 — ок. 1660; пл. 60 *м*×60 *м*, выс. ок.

65 *м*) с 7-ярусными башнями по углам и с куполом, одним из крупнейших в мире (диам. ок. 40 *м*); Михтари-Махал (ок. 1620; входные ворота во двор Михтари-мечети) — трёхэтажное здание с балконами и окнами, покрытое изящной резьбой; Соборная мечеть (ок. 1570—1686). За пределами стен г. — мавзолей Ибрахима Роза (1615), увенч. шарообразным куполом с венчиком из лепестков.

Лит.: Fergusson J. and Taylor P. M., Architecture at Beejapoor, L., 1866.

БИКАНЕ́Р (Bikaner) — г. в шт. Раджастхан, осн. в 1488. Сохранил уникальные по резьбе на камне и дер. здания. Г. окружён креп. стенами. Дворец Лалгарх с богатой колл. раджпутской и могольской миниатюры. Большой обществ. парк. Рядом с г.— крепость на скале. Славится производством ковров, шерстяных шалей, изделий из слоновой кости.

Лит.: Goetz H., The art and architecture of Bikaner state, Oxf., [1950].

БО́МБЕЙ (Bombay) — г., адм. центр шт. Махараштра. Порт, торговый, пром. и культурный центр страны, расположен на о-ве Б. (ранее группа о-вов) и связан с материком дамбами. О-ва (под назв. Гептанезия) были известны уже Птолемею. С 14 по 16 вв. был в руках правителей Гуджарата, затем португальцев, в 1661 офиц. перешёл к Великобритании. Основные здания конца 19 в. — ун-т (осн. в 1857, новые здания — 1923), вокзал Виктория, муниципалитет, суд, крытый рынок, секретариат — выдержаны в стилях псевдоклассики и псевдоготики. Здания нач. 20 в. (Ворота Индии, телеграф, почтамт, Музей принца Уэльского)—в псевдонац. стиле с мотивами арх-ры Гуджарата и Биджапура. В г. имеются церкви, мусульм. мечети, индусские храмы и храм парсов. Р-н Малабар Хилл с роскошными особняками, садами и парками, киностудиями, пятью «Башнями Молчания» для похоронного обряда парсов. Набережная застроена однообразными блоками многоквартирных 6-этажных домов. Пром. р-н Парел с ф-ками, скученными постройками и лачугами расположен к С. от доков (начали строиться с 1736).

Музей принца Уэльского, осн. в 1922: картины европ. школ, инд. бронза, серебро, инд. и иранские ткани.

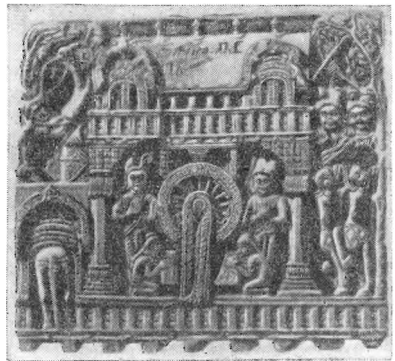
В 8 *км* от г.— о-в *Элефанта*.

Лит.: Sheppard S. T., Bombay, Bombay, 1932.

БУДДХ-ГА́Я, Бодхгайя (Buddh-Gaya, Bodh-gaya),— деревня в шт. Бихар. Буддийский кирпичный храм Махаводхи (6 в., возможно, возник во 2—1 вв. до н. э.; позже перестраивался; приобрёл современный вид, вероятно, в 14 в.) — пирамидальная башня (выс. около 55 *м*), расчленена на ярусы с нишами и скульптурой. По углам стилобата— четыре небольшие башни.

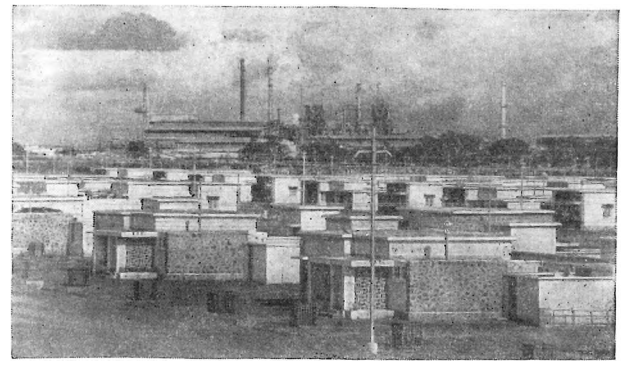
Лит.: Cunningham A., Mahabodhi, or the great buddhist temple at Buddha-Gaya, L., 1892; Mitra Rājendralāla, Buddha-Gaya, Calcutta, 1878.

Рельеф с изображением здания, с ограды ступа в Бхархуте. 180 до н. э. Индийский музей. Калькутта.



БХАРХУ́Т, Бхархат (Bharhut, Bharhat), — деревня в шт. Мадхья-Прадеш. Остатки ступа (180 до н.э., диам. 21 *м*, выс. 12,7 *м*). Фрагменты ограды и вост. ворот с рельефами, изображающими жанр. сцены и постройки в два и три этажа с двускатной крышей,— в Инд. музее в Калькутте.

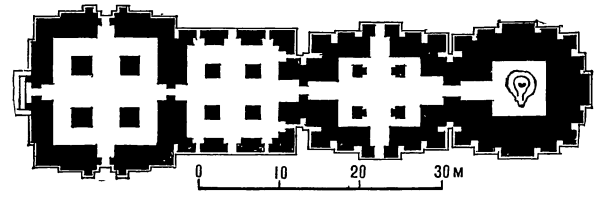
БХИЛА́И (Bhilai) — железнодорожная станция на магистрали Бомбей — Калькутта в шт. Мадхья-Прадеш, ок. к-рой под руководством сов. специалистов создан крупнейший в И. металлургич. комбинат (гл. арх. проекта М. А. Гинзбург, гл. инж. проекта Б. В. Воеводин, инж. С. С. Горшков, Л. М. Андрес, В.Н. Успенский, Г.Н. Уфимцев). 1-я очередь —1956—61, терр. завода — 450 *га*, коэффициент застройки — 23,3%, в сооружениях использованы стальные конструкции, сборный и монолитный жел.-бет., кирпич, асбоцементные плиты. С 1962 создаётся 2-я очередь, предусматривающая увеличение мощности комбината в 2,5 раза.



Общий вид завода и нового рабочего посёлка Бхилаинагар.

Рядом с комбинатом инд. архитекторами построен новый г. Бхилаинагар (с 1963).

БХУБАНЕСВА́Р, Бхуванешвар (Bhubaneswar, Bhuvaneshwar),— г., адм. центр шт. Орисса. Из 7000 храмов, стоявших в Б. вокруг священного пруда, сохранилось ок. 500: Парашурамешвара (8 в.), Муктешвара (ок. 950) и прославленный храм Лингараджа (ок. 1000, выс. ок. 55 *м*).

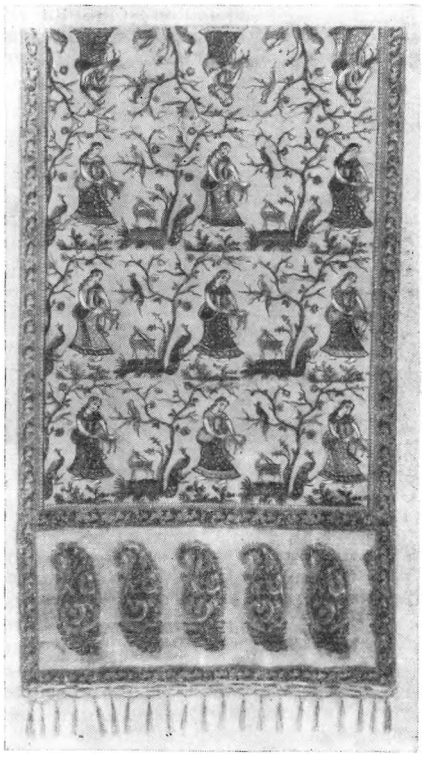


Бхубанесвар. Храм Лингараджа. Около 1000. План.

Новый г., состоящий из адм. зданий и жилых кварталов, создан в 1948—56 по проекту Кёнигсбергера. Центр производства изделий из рога, слоновой кости, серебра.

Лит.: Mitra Rājendralāla, The antiquities of Orissa, v. 1—2, Calcutta, 1875—80; Ganguly M., Orissa and her remains: ancient and mediaeval, Calcutta, 1912; Mitra D., Bhubaneswar, New Delhi, 1959; Mitra R., The antiquities of Orissa, v. 11, ch. 11. Bhuvanesvara, «Indian studies past and present», Calcutta, 1963, Jan. — March, v. 4, № 2, p. 140—207.

ВАРАНА́СИ (Varanasi; иначе Бенарес, Benares; Каши, Kashi) — г. в шт. Уттар-Прадеш. Религ. центр индуизма. Европ. часть В. застроена в нач. 20 в. коттеджами, гостиницами и школами. Примерно в 5 *км* от неё — «Старый г.» с узкими извилистыми ул., с мелкими лавочками и мастерскими, храмами (всего ок. 1500) — «Золотой храм Шивы» (ок. 1750) и др., и мечетями — мечеть Аурангзеба (конец 17— нач. 18 вв.). На набережной р. Ганга, дл. 5 *км*,— кам. лестничный спуск к воде с гхатами — ступенями для религ. омовений и местами кремации, ве-



Шёлковый шарф из Варанаси. 20 в.

личеств. дворцы 16—19 вв., построенные махараджами (лучший — Ман Мандир, около 1600, в стиле архитектуры Раджастхана; к нему примыкает обсерватория Савай Джай Сингха, ок. 1700). Среди парка расположены ун-т и студенч. городок (осн. в 1916, открыт в 1921). На другом берегу — крепость и дворец Раманагар. Выделка тканей, ковров, ювелирных изделий.

Лит.: Havell E. B., Benares the sacred city, L.—[a. o.], 1905.

ВЕЛЛУ́Р (Vellore) — г. в шт. Мадрас. Креп. стены, внутри которых — древний храмовый комплекс, включающий Кальяна мантапам (16 в.) — один из лучших мантапам.

ВИДЖАЯНА́ГАР, или Хампи (Vijayanagar, Hampi), — древний г. в шт. Майсур. Столица гос-ва Виджаянагар (1336—1665), ныне — в руинах. Своего рода музей южноинд. арх-ры: дворцовые и концертные залы, террасы, павильоны, многочисл. храмы с бассейнами, колоннадами, гал., мантапам с обильной круглой скульптурой и рельефами, крытый базар, склады, стойла, конюшни и др.

Лит.: Longhurst A. H., Hampi ruins, Madras, 1917; Sewell R., A forgotten empire (Vijayanagar), L., [1924]; Venkata N., Rāmānāyā N., Vijayanagar, Madras, 1933.

ГАНГАИКОНДАЧОЛАПУРАМ — древний храм ок. *Кумбаконама*.

ГА́УР (Gaur; древний Лакхнаути, Lakhnauti, или Лакшманавати, Lakshmanavati) — г. в шт. Зап. Бенгалия, ныне — в руинах. Столица др.-индусских династий, а затем мусульм. князей в 13—14 вв. и в 15—16 вв. Остатки кирп. крепости с круглыми бастионами и воротами Дакхил-Дарваза (15 в.). За креп. стенами — руины дворцовых и др. построек и мечетей, окруж. также кирп. стенами. Мечети Тантипара (ок. 1475, декор — узорчатый кирп. и цв. глазуров. плитки), Кадам-Разул (1530), мавзолей Фатх-Хана (17 в., с покрытием, воспроизводящим в камне бенгальскую крышу из тростника), 5-ярусная башня победы Фироз-шах-Минар (ок. 1490; выс. 25,6 *м*; декор — терракота и глазуров. плитки).

ГВА́ЛИОР (Gwalior) — г. в шт. Мадхья-Прадеш. Крепость на холме выс. 100 *м*. В крепости — дворцы, лучший из них — дворец Ман Сингха — Чит-Мандир (между 1486—1516), с интерьером, покрытым цв. глазуров. плитками с изображениями животных и растений; храмы (Тели-ка-Мандир, вероятно, 10—11 вв., реставрирован в 1881—83; без мантапам, с килевидной крышей и высокими порталами). На вост. склоне холма в скалах высечены храмы и уникальная в сев. И. скульптура (15 в.), в т. ч. гигантские статуи (до 17 *м*). Вне крепости — мечети и гробницы (мавзолей Мухаммеда Гхауса, ок. 1564, и др.).

Археологич. музей, осн. в 1922: брахманская и джайнская скульптура и миниатюры.

В 1,5 *км* от крепости — новый г. **Лашкар** (Lashkar), осн. в нач. 19 в., территориально превосходящий ст. в неск. раз; крупный центр торговли.

ГИРНА́Р (Girnar) — религ. центр джайнистов, гора на п-ове Катхиавар в шт. Гуджарат, на вершине к-рой — группа окруж. креп. стенами джайнских храмов; самый большой из них — Неминатх (реставрирован в 13 в.; двор пл. 58,3 *м* × 39,6 *м*); рядом — беломраморные храмы Теджапала и Ваступала (1177), похожие на храмы *Абу*.

ГОЛКО́НДА (Golconda) — крепость ок. г. *Хайдарабад*.

ГУЛБА́РГА (Gulbarga) — г. в шт. Майсур, в 1347 — 1428 — столица гос-ва Бахманидов. Мощные креп. стены с бастионами и рвами; Соборная мечеть (окончена в 1367) уникальная для И., с покрытым куполами внутр. двором и интерьером со сводами и арками без декора. Храм Даргах Банда Наваз (14—15 вв.) с входным сооружением (1640).

ДАБХО́Й (Dabhoi) — г. в шт. Гуджарат. Ранний пример (из сохранившихся) креп. гор. стен индусского происхождения (ок. 12 в.), ворота с резьбой по камню.

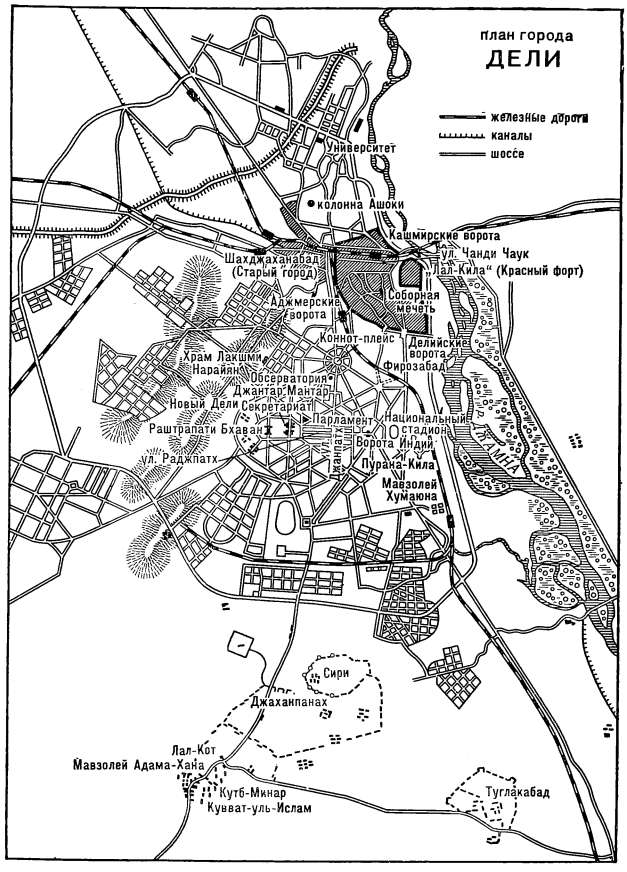
Лит.: Burgess J. and Cousens H., The antiquities of the town Dabhoi in Gujarat, Edinb., 1888.

ДА́ТИЯ (Datia) — г. в шт. Мадхья-Прадеш. На горе — окруж. стенами дворец Бир Сингх Део (ок. 1620; пл. ок. 61 *м* × 61 *м*, выс. ок. 40 *м*).

ДАУЛАТАБА́Д (Daulatabad, до 14 в. — Деогири, Deogiri) — древний г. в шт. Махараштра ок. г. *Аурангабад*, ныне — в руинах. На высокой конусообразной скале — дворцово-креп. ансамбль, созданный в осн. в 14 в.

ДЕ́ЛИ (Delhi) — столица И., расположена вдоль зап. берега р. Джамна, около того места, где находился древний г. Индрапрастха, упоминаемый в эпосе «Махабхарата». На огромной терр. Д. разбросаны остатки ст. городов-крепостей, жилые районы, сохранившиеся от средневековья, и районы новой застройки. Основные части г. — располож. рядом **Новый Дели** (Нью-Дели, New Delhi; осн. в 1911, с перенесением столицы И. из Калькутты в Д.) и **«Старый город»,** бывший в 1526—1803 столицей империи Великих Моголов, называвшийся **Шахджаханабад,** где сохранились: гор. стены с воротами (частично), построенная Шах-Джаханом крепость Лал-Кила («Красный форт»; красный песчаник, 1639—48, пл. ок. 1 *км* × 500 *м*), внутри к-рой среди регул. разбитого сада с фонтанами и бассейнами находятся беломраморные необыкновенные по роскоши отделки самоцветами дворцы, построенные между 1627—58, — Ранг-Махал, Дивани-Ам, Дивани-Кхас (с «павлиньим троном», инкрустированным изъятыми позднее изумрудами и рубинами), Жемчужная мечеть (ок. 1660). Напротив Лал-Кила, рядом с гл. торговой улицей «Ст. города» — Чанди Чаук, возвышается на высоком стилобате Соборная мечеть (красный песчаник, построена в осн. в 1644—58, с тремя беломраморными куполами и внутр. открытым двором, дл. стороны 108 *м*). К С. от «Ст. города» находятся: каменная колонна Ашоки, университетские здания, Старый секретариат. Шахджаханабад был последним из семи городов-крепостей, созданных мусульм. властителями в р-не Д. и бывших столицами Делийского султаната в 1206—1526.

У южных стен Шахджаханабада — остатки г. **Фирозабада** (1351—88), его крепости, дворцов, мечети, гробниц, бассейна и др. построек. В 2 *км* к Ю. от Фирозабада — стены и мощные ворота дворцово-креп. ансамбля **Пурана-Кила** (заложен в 1540) с мечетями Кулан (кладка из неотёсанных камней, без декора, 1380) и Килаи-Кухна (красный



План города Дели.

песчаник с беломраморными вставками и резьбой, 1545). Ещё южнее, в парке среди др. гробниц, находится мавзолей Хумаюна (красный песчаник с беломраморными вставками, 2-я пол. 16 в., пл. 47 *м*×47 *м*, выс. 37,5 *м*).

Примерно в 20 *км* к Ю. от Шахджаханабада — четыре города-крепости: **Сири** (начат в 1303), недостроенный **Джаханпанах** (14 в.), **Лал-Кот** и в 8 *км* к В. от них — **Туглакабад** (1325) с остатками мощных укреплений, рвов, мавзолеем Гияс-ад-дина (в виде усеч. пирамиды из красного песчаника с беломраморным куполом и вставками в глухих стенах) и мечетью Кхирки (1380, с четырьмя открытыми дворами).

Лал-Кот — первый г., созданный при мусульманских правителях в Д. на месте индусской крепости. В нём сохранились: железная колонна (415, выс. св. 7*м*); джайнский храм, превращенный в 12—13 вв. Кутб-ад-дином в мечеть; минарет Кутб-Минар (красный песчаник, ок. 1200—20, выс. 72,5 *м*, диам. в основании ок. 15 *м*, вверху —ок. 3 *м*; первоначально имел 4 яруса; 5-й надстроен позже); единств. из сохранившихся гор. ворот — Алаи-Дарваза (красный песчаник, нач. 14 в., сплошная ажурная резьба); фасадная часть из трёх килевидных арок первой крупной мечети в И.— Кувват-уль-Ислам (начата в 1193); мавзолей Ильтутмыша (после 1235, с глухими стенами, покрытыми тончайшей резьбой по красному песчанику); гробницы султанов династий Саид и Лоди (жёлтый песчаник, 15—16 вв.) павильонного характера — одноэтажные, окружённые аркадой, 8-гранные в плане (гробницы Мурбака-шах-Саида, 1434, Иса-Хана, 1547, Адама-Хана, 1561). Многочисленные мавзолеи расположены и в других р-нах Дели.

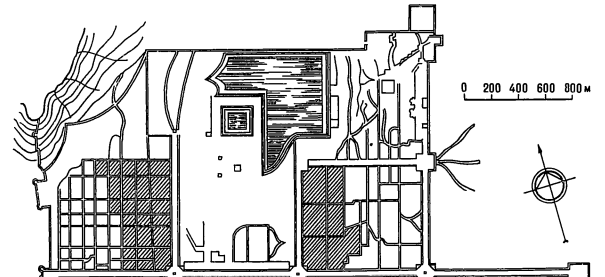
Новый Дели отделён с С. от Ст. Дели железной дорогой. Был распланирован и застраивался с 1913 под руководством англ. арх. Э. Лаченса (см. *Великобритания*) и Х. Бейкера. Официально открыт в 1929. Город-сад с рядом круглых пл. и скверов и радиально идущими от них широкими ул. Гл. оси плана образуют пересекающиеся под прямым углом ул. Раджпатх (б. Кингсуэй) и Джанпатх (б. Куинсуэй). В начале ул. Раджпатх (шир. 358 *м*) — ансамбль правительственных зданий (1913—30), перекликающихся по арх. формам и цвету с арх-рой Лал-Кила: окружённый садом дворец Раштрапати Бхаван (б. дворец вице-короля И., арх. Э. Лаченс) и два здания Секретариата (арх. Х. Бейкер), по сторонам ул.—б. дворцы махарадж, особняки чиновников, здания министерств, круглое обнесённое колоннадой здание парламента (арх. Х. Бейкер); в конце — Ворота Индии (пам. солдатам, погибшим в 1-й и 2-й мировых войнах) и нац. стадион. На ул. Джанпатх — здания гос. учреждений, отели (Джанпатх-отель, 1950-е гг.), магазины, киноteатры. На С. ул. Джанпатх выходит на круглую, окружённую колоннадами-портиками торговую пл. Коннот-плейс. Ок. этой пл. — Джантар-Мантар (обсерватория; 1725), к З. — совр. храм Лакшми Нарайян. Застройка в осн. разрежённая — особняки и адм. здания, окружённые садами. Новые жилые р-ны блочной застройки образовались в 1950—60-е гг., гл. обр. в юж. части Нового Дели. На Ю.-В. — обширный район посольств, среди зданий к-рого наиболее значительны посольство СССР (арх. С. Н. Полупанов), посольство США (арх. Э. Стоун), Ашока-отель.

Д. славится изделиями из слоновой кости и ювелирными изделиями.

Нац. музей Индии, осн. в 1948: изобразит. иск-во И. от первобытной культуры до позднесредневековой миниатюры; особенно богата колл. древней и раннесредневековой скульптуры; обширное собрание пам. из Вост. Туркестана; изд. «Quarterly». **Нац. галерея совр. иск-ва,** осн. в 1954: совр. иск-во И., гл. обр. живопись.

Лит.: H e a r n G., The seven cities of Delhi, 2 ed., Calcutta, 1928; S h a r p H., Delhi, its story and buildings, L.— [a. o.], 1921.

ДЖАЙПУ́Р (Jaipur) — г., адм. центр шт. Раджастхан, осн. в 1728 махараджей, знаменитым астрономом Савай Джай Сингхом. Заключён в стены и разделён на кварталы, образуемые пересекающимися под прямым углом гл. улицами (шир. 34 *м*), ориентиров. по странам света. Центр. часть г. занимает дворцовый комплекс с садами,



Город Джайпур. Основан в 1728. План.

бассейнами, фонтанами, 7-этажным дворцом Чандра-Махал, обсерваторией Джантар-Мантар и дворцом Хава-Махал («Дворец Ветров»; розовый песчаник, 1751—68). Отличается необыкновенным единством гор. ансамбля.

глубоко национального по характеру арх-ры, росписями наружных стен зданий, единым розовым колоритом.

За пределами гор. стен к Ю.— новая часть Д. (сер. 19—20 вв.) с гостиницами, кинотеатрами, магазинами, школой художеств. ремёсел, парком. Центр производства тканей, изделий из слоновой кости, металла, эмали, керамики.

Музей махараджи Джайпура, во дворце Чандра-Махал: одежда, оружие, раджпутская и могольская миниатюра. **Музей Альберта,** краеведч. с разделами миниатюры и совр. иск-ва.

Ок. Джайпура—*Амбер* и храмовый комплекс Галта с позднесредневековыми настенными росписями.

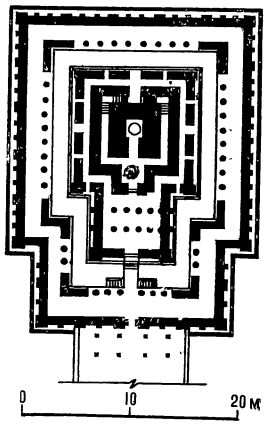
ДЖО́ДХПУ́Р (Jodhpur) — г. в шт. Раджастхан, осн. в 1459. Мощные гор. стены (1532—73, дл. ок. 9,5 *км*) с семью воротами, дворцы махараджей (в т. ч. Таланти-Махал, в наст. время — госпиталь), Джан-Манди — крытый рынок, храм, жилые здания с богатой резьбой. На скале над г. — крепость, у её подножия — более совр. часть г.

КАЛЬКУ́ТТА, Калкатта́ (Calcutta),—г., адм. центр шт. Зап. Бенгалия. Крупнейший г., экономич. и культурный центр и порт в И. Вырос из фактории (осн. англ. Ост-Индской компанией в 1690) и из крепости в р-не трёх деревень (по назв. одной из них — Калигхата — г. именуется К.). На зап. берегу р. Хугли — крупнейший из пригородов К. — Хаура, с ботанич. садом. Крепость (форт Уильям; осн. в 1696, строилась в 18 в.) на вост. берегу, окруж. парками, разделяет г. на две части; в одной— европейские кварталы с особняками, правительств. зданиями, колледжами, музеем, ун-том, в другой— пром. и торговые предприятия, рабочие скученные кварталы без зелени.

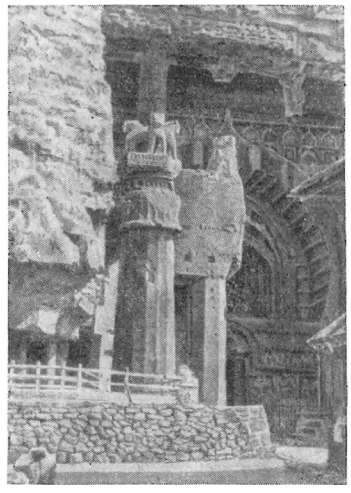
Инд. музей, осн. в 1866: статуи из Патны, Беснагара и Матхуры, арх. и скульпт. фрагменты из Амаравати, Ориссы, Гандхары, ср.-век. скульптура И., Явы и Камбоджи. **Музей Виктории,** открыт в 1926, с картиной В. В. Верещагина «Будущий император Индии» (1875—79).

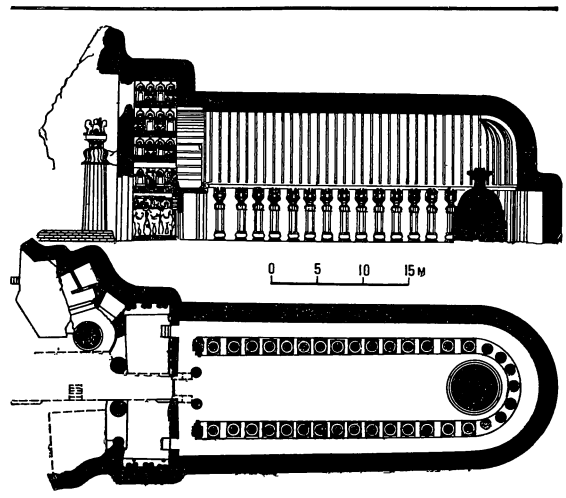
Лит.: Suhrawardy H., Calcutta and environs, [Calcutta, 1924].

Храм Вайкунтха Перумал в Канчипураме. Начат в 725. План.



КАНЧИПУ́РАМ (Kancheepuram; в 18—1-й пол. 20 вв. — Кондживерам, Conjeeweram) — г. в шт. Мадрас, сохранивший ср.-век. облик. В 3 в. до н. э. — буддийский центр на Ю. С 3—4 вв. по 8—9 вв.— столица гос-ва Паллавов. В К. и окр.— ок. тысячи храмов: Кайласанатха (посвящ. Шиве; 700—725), Вайкунтха Перумал (посвящ. Вишну; начат в 725), заложившие основы южноинд. арх-ры, развитие к-рой прослеживается в К. до 17 в. и заканчивается храмовым комплексом Екамбарешвара (начат в 1509, со свящ. бассейном, мантапам с 540 колоннами и высокими гопурам). Центр производства шёлковых тканей.





Карли. Чайтья. 1 в. до н. э. Слева — фасад. Справа — разрез и план.

Лит.: Rea A., Pallava architecture, Madras, 1909.

КА́РЛИ, Карла (Karli, Karla),— деревня в шт. Махараштра. Лучший образец буддийского храма-чайтья, высеч. в скале (1 в. до н. э., дл. ок. 38 *м*, шир. и выс.— ок. 14 *м*). Подобные, более ранние пам. — в Бхадже, Бедса, Канхери, Кондейне, Насике, Питалкхоре.

Лит.: Benisti M., A propos d'un relief inédit de Kárlá, «Arts asiatiques», P., 1961, t. 8, fasc. 4, p. 263—70.

КОНА́РАК (Konarak) — сильно разруш. храм Шурья (храм Солнца, прозванный «Чёрная Пагода»; сер. 13 в., выс. ок. 55 *м*) близ г. *Пури* (шт. Орисса). Прославился гл. обр. своей скульптурой на легендарные и эротич. сюжеты.

Лит.: Swarup B., Konarak, the Black Pagoda of Orissa, Cuttack, 1910; Mitra D., Notes on Konarak, «Journal of the Asiatic Soc.», Calcutta, 1961, v. 3, № 2; Sarkar A., Symbolism of the Sun temple at Konarak, «Mod. Review», Calcutta, 1962, v.111, № 2.

КУМБАКО́НАМ (Kumbakonam) — г. в шт. Мадрас. Ок. К. — храм Гангаикондачолапурам (1025), по типу сходный с храмом Брахадисвара в *Танджавуре*.

КХАДЖУРА́ХО (Khajuraho) — деревня в шт. Мадхья-Прадеш. Остатки буддийского мон., колоссальная древняя статуя Будды. Сооружённые между 950—1050 брахманские (Кандарья Махадео, посвящён Шиве; ок. 1000, выс. 36,5 *м*; насчитывает ок. 800 статуй на религ. и эротич. темы) и джайнские храмы.

Лит.: Dhama B. H., Chandra S. C., Khajuraho, New Delhi, 1957; Banerjea J. N., Khajuraho, «Journal of the Asiatic Soc.», Calcutta, 1961, v. 3, № 1, p. 43, 47.

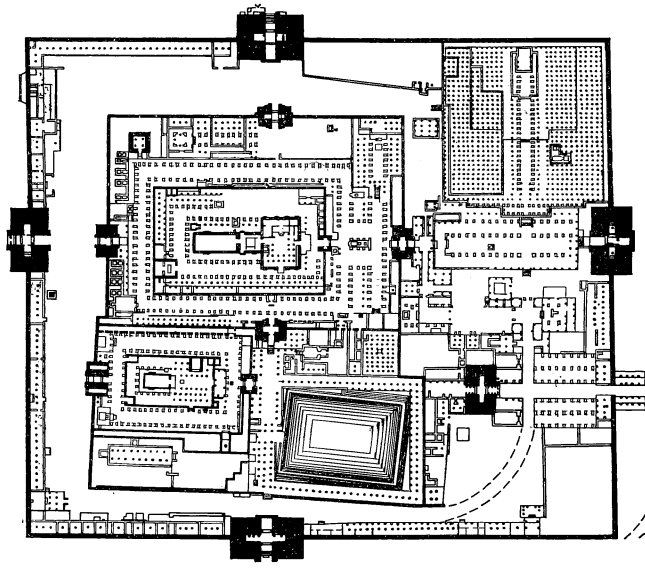
ЛА́ШКАР (Lashkar) — новый г. ок. *Гвалиора*.

МАДРА́С (Madras)—г., адм. центр шт. Мадрас. Крепость Сент-Джордж (1639; первый англ. укрепл. пункт на вост. побережье И.) на морском побережье у устья р. Кувам, разделяющей М. на две части. На С. — европ. кварталы Джорджтауна (до 1906 наз. «Чёрный город»), имеющие широкие озелен. ул., парки и сады. На С.-В. — пром. район с ф-ками и заводами, со скученными рабочими жилыми кварталами. На Ю. — кварталы: Трипликен с самой крупной мечетью в г., и Майлапур с коттеджами, большим храмовым комплексом Капалисвара и бассейном. На широкой озелен. набережной (дл. 3,5 *км*) — здания Сената, Секретариата, колледжи, ун-т (конец 19—нач. 20 вв.). Здание суда выстроено из красного песчаника в подражание могольским постройкам сев. И., многие другие здания — в стиле англ. классицизма.

Гос. музей, осн. в 1851: хранятся остатки ступа из *Амаравати*, местные кустарные изделия из кожи, меди,

тканей и др. **Нац. художеств. галерея,** осн. в 1951: древнее и новое инд. иск-во.

МАДУРА́И, Мадура (Madurai, Madura),— г. в шт. Мадрас. Древняя столица гос-ва Пандья, а затем династии Найяков (16—18 вв.). Грандиозный комплекс храма Шивы (разросшийся вокруг ст. храма 12 в.); ок. 1560 был создан «Тысячеколонный зал» (мантапам), затем — новые креп. стены (258 *м*×222 *м*) с гопурам (выс. ок. 46 *м*); свящ. бассейн «Пруд золотых лилий», окруж. колоннадой и гал. с яркими стенными росписями; в 1623 начаты храм Минакши и вынесенный за ограду «Пуду-мантапам» (114*м*×32 *м*) с 10 портретными статуями Найяков. В 1 *км* от храма — дворец Тирумала Найяка (17 в.) с аркадой, купольными и сводчатым перекрытиями. Пристроенный в 1866 портик эклектичен. М.— центр производства художеств. дер. мебели.



План храмового комплекса в Мадураи. 12—17 вв.

МАЙСУ́Р (Mysore) — г. в шт. Майсур, в прошлом столица княжества Майсур. Дворец махараджи (1897, частично заменивший сгоревший более ранний дворец). Махараджа- и Махарани-колледжи (нач. 20 в.). Регул. планировка широких озелен. улиц, обилие садов и парков. В 20 *км*—большое искусств. озеро с плотиной (дл. 2,8 *км*, выс. ок. 40 *м*).

Лит.: Parsons C. E., Mysore city, L.— [a. o.], 1930.

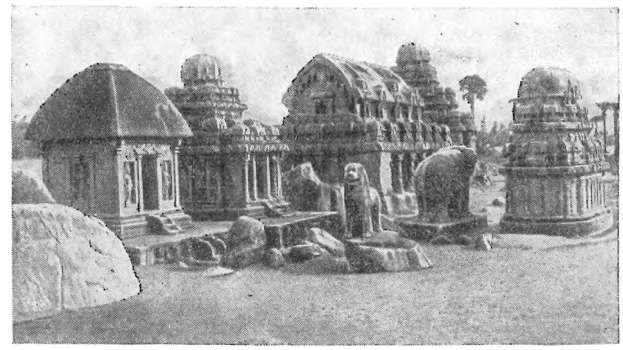
МА́НДУ (Mandu) — древний г. в шт. Мадхья-Прадеш; в 15—16 вв.— столица княжества Малва. Окружён стенами, за к-рыми — руины дворцов (Джахаз-Махал), мечетей (Соборная мечеть, 1454), медресе, мавзолеев из красного песчаника, близких к постройкам Дели 14—15 вв. Ок. 3 *км* на Ю.-В.— дворец Баз Бахадура (16 в.).

МАТХУ́РА (Mathura; до 1948— Матра, Muttra) — г. в шт. Уттар-Прадеш. Начиная с первых вв. до н. э. — важный торговый, религ. и художеств. центр, в первых вв. н. э. — центр крупной школы скульптуры.

Археологич. музей Матхуры, осн. в 1874: гл. обр. древняя скульптура.

Лит.: Vogel J. Ph., La sculpture de Mathura, P., 1930; Mathura of the gods, «Marg», Bombay, 1962, March, v. XV, № 2.

МАХА́БАЛИПУРАМ, Мамаллапурам (Mahabalipuram, Mamallapuram),— деревня в шт. Мадрас, в прошлом — цветущий портовый г. Памятники арх-ры 7 в.: Прибрежный храм (700) — первое на юге И. храмовое сооружение в кам. кладке; 10 мантапам, высеч. в скале; гигантский барельеф на скале «Нисхождение реки Ганг на землю» (7 в., дл. 40 *м*). Рядом—монолитный храм ратха Ганеша, к Ю.— комплекс пяти храмов ратха, назв. по имени героев эпоса «Махабхарата»: Дхармараджа (или Юдхиштира; высота 10 *м*), Арджуна, Бхима, Сахадева Накула и Драупади.



Монолитные храмы „ратха" в Махабалипураме. 7 в.

Лит.: The antiquities of Mahabalipuram, в кн.: Indian antiquary, v. XLV, Bombay, 1917, p. 49—57; Sivaramamurti C., Mahabalipuram, Delhi, 1952; Krishan V., The glory of Mahabalipuram, «Indo-Asian Culture», New Delhi, 1961, Oct., v. 10, № 2.

НАЛА́НДА (Nalanda)— буддийский мон. к Ю.-В. от г. Патна (шт. Бихар); открыт раскопками (начаты в 1915). Осн. в 427, построен из кирпича. Из описаний кит. путешественников 5 и 7 вв. известно, что это был грандиозный комплекс зданий, среди к-рых были 6-этажные постройки; внутри одного из храмов стояла медная позолоч. статуя Будды ок. 24 *м* выс.

Музей, осн. в 1917.

Около Н.— остатки древней столицы гос-ва Магадха— Раджагрихи.

ПАЛИТА́НА (Palitana) — г. в шт. Гуджарат на п-ове Катхиавар. Рядом с П. на «Св. горе» — **Сатрунджайя** — окруж. стенами уникальный г. джайнских храмов 11—20 вв. (всего 863 храма), не имеющий ни одного жилого здания.

ПА́НДУЯ (Pandua) — древний г. в шт. Зап. Бенгалия. Ныне — в руинах. Столица мусульм. князей в 14—15 вв. Остатки кирп. мечетей, дворца, обществ. бань и др. зданий. Наиболее примечательна мечеть Адина (ок. 1360) с двором, окруж. аркадами; центр. зал имел также верхний этаж, укрепл. на массивных базальтовых столбах (взятых из индусских храмов); своды и килевидные арки из кирп.; михраб выс. 20 *м*.

ПАТАЛИПУ́ТРА (Pataliputra) — древняя столица И. ок. г. *Патна*.

ПА́ТНА (Patna) — г., адм. центр шт. Бихар, имеет регул. планировку озелен. улиц, совр. жилые дома.

Музей: колл. старых инд. монет, пам. тибетского иск-ва.

Рядом с П.— остатки **Паталипутры** (Pataliputra), столицы в 6 в. до н. э.— 5 в. н. э. гос-в Магадха, Маурьев и Гуптов. По описанию Мегасфена — греч. посла (300 г. до н. э.),— Паталипутра (пл. 16 *км*×3 *км*) была обнесена частоколом из тикового дерева (сохранились остатки) с 64 воротами и 570 дозорными башнями, внутри— роскошные дворцы и красивые парки с фонтанами и бассейнами. Сохранились остатки дворца Ашоки (3 в. до н. э.)

в неск. этажей, стоявшего на кам. стилобате шир. ок. 76 *м* с 80 или более столбами из песчаника.

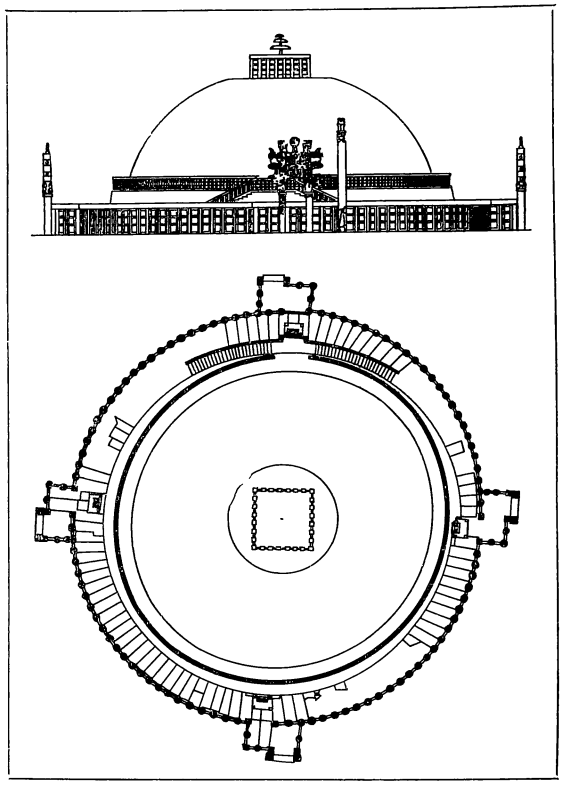
Лит.: Waddell L. A., Report on the excavations at Pāṭaliputra (Putna), Calcutta, 1903.

ПУ́РИ (Puri; древний Джаганнатхапури, Jaggannathapuri) — древний г. в шт. Орисса. Храм Джаганнатха (Джаггарнаута), заключ. в две ограды (внешняя 192 *м*×198,7 *м*): святилище (выс. 58,5 *м*) и зал для молящихся — 12 в.; два других зала, вероятно, 18 в.

Лит.: Dunbar R., Puri and its environs, [s. l., s. d.].

РАМЕ́СВАРАМ (Rameswaram) — г. на о-ве Памбан (или Рамесварам), на крайнем Ю. Храмовый комплекс (вероятно, 17 в.) славится широким и длинным коридором (дл. более 1200 *м*) с мощными столбами.

САНЧИ́ (Sanchi) — деревня в шт. Мадхья-Прадеш. Группа буддийских пам.: ступа, монастыри, храмы; самый известный — Большой ступа (3 в. до н. э.; увеличен вдвое во 2 в. до н. э.; диам. 36,6 *м*; ограда — 2 в. до н. э.; 4 ворот — 1 в. до н. э.); колонна Ашоки (весом ок. 40



Разрез и план Большого ступа в Санчи.

тонн) привезена из Чунара; её капитель с изображением трёх львов сходна с капителью в музее *Сарнатха*. Группа более поздних пам. 5—12 вв. — храм № 17 (5 в.) и др.

Музей, осн. в 1919.

Лит.: Marshall J., The monuments of Sanchi, 2 ed., [Bombay], 1924; Marshall J., A guide to Sanchi, Calcutta, 1918, Delhi, 1939; Marshall J. and Foucher A., Monuments of Sanchi, Calcutta, 1940, Mitra D., Sanchi, New Delhi, 1958.

САРНА́ТХ (Sarnath) — г. в неск. *км* к С. от Варанаси (шт. Уттар-Прадеш). Буддийский центр, процветавший в 3—7 вв., разрушен в 12 в. Остатки мон. Ступа Дхамекха (6 или 7 вв., выс. 33 *м*) цилиндрич. формы; основание из камня, верх из кирп.

Музей, осн. в 1908: пам. древней и ср.-век. скульптуры, в т. ч. «Львиная капитель» (ок. 243 до н. э.).

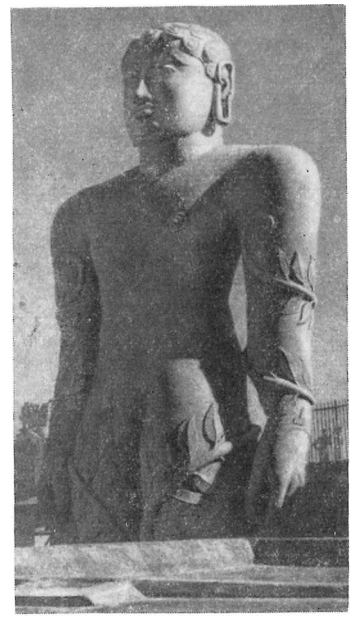
СА́САРАМ, Сахасрам (Sasaram, Sahasram),— г. в шт. Бихар. Мавзолей Шер-Шаха (красный песчаник, 1540—45, выс. 45 *м*) на о-ве искусств. кв. водоёма.

СОМНАТХПУ́Р (Somnathpur) — деревня близ г. *Майсур* (шт. Майсур). Храм Прасанна Ченна Кесава (закончен в 1270) «чалукийского стиля», с пирамид. завершениями.

Лит.: Narasimachar R., The Kesava temple at Somnathpur, Bangalore, 1917.

СРАВАНА-БЕЛГО́ЛА (Sravana Belgola) — религ. центр джайнистов (шт. Майсур) на вершине горы, увенчанной колоссальной монолитной культовой статуей аскета Гомматесвара (ок. 983, выс. более 21 *м*).

Лит.: Narasimachar R., Epigraphia Carnatica II. Inscriptions at Sravana Belgola, Bangalore, 1923.



Монолитная статуя аскета Гомматесвара в Сравана-Белголе. Около 983.

СРИНАГА́Р, Сурьянагар (Srinagar, Suryanagar; древний Правапура, Prawapura),— г., адм. центр шт. Джамму и Кашмир, в долине р. Джелам, разделяющей г. на две части, соединённые семью дер. мостами. Основание С. относят к 6 в. Состоит гл.обр. из живописных дер. построек. Соборная мечеть из кирпича с тонкими деревянными столбами (ок. 1400, выс. ок. 15 *м*, реставрирована в 1841); мечеть Шах Хамадана — целиком из дерева. С. славится производством шёлковых и шерстяных тканей, ковров, резьбой по дереву, изделиями из папье-маше, серебра, кожи, меди.

СРИРА́НГАМ (Srirangam) — г. в неск. *км* к С. от Тируччираппалли на о-ве р. Кавери (шт. Мадрас). Храмовый комплекс Рагхунатхасвами, созданный Найяками в 16—17 вв. (вокруг более древнего, 12 в.) с семью оградами (внешний периметр 878 *м*×754 *м*; выс. большого гопурам 46 *м*), «Тысячеколонным мантапам», первый ряд колонн к-рого украшен фигурами всадников на вздыбленных конях, подминающих под себя тигров.

В 2 *км* от С.— храмовый комплекс Джамбукесвара (вероятно, 15—16 вв.) с тремя оградами.

Лит.: Ayyar P. V., Jagadisa. South Indian shrines, Madras, 1920.

ТАНДЖАВУ́Р, Танджур (Tanjavur, Tanjore),— г. в шт. Мадрас. Между 9—13 вв.—одна из столиц гос-ва Чола. Большой храм (Брахадисвара; 11 в.) с двумя дворами (пл. большого 243,8 *м*×126,5 *м*, выс. вимана 65,8 *м*). В пределах двора — небольшой храм Субрамания (18 в.) в трад. формах южноинд. храмовой арх-ры. Крепость с дворцом (начаты в 16 в.). Производство шёлка, изделий из меди, ювелирных изделий, вышивка.

Лит.: Somasundram Pillai J. M., The great temple of Tanjore, [s. l., s. d.].

ТИРУЧИРАППА́ЛЛИ (Tiruchirappalli; прежде Тричинополи, Trichinopoly) — г. в шт. Мадрас, б. столица княжеств Чола и Найяков. Над г.— скала с крепостью и высеч. на её вершине храмами-лоджиями (т. н. мантапам, 610—640).

Лит.: Cole H. H., Temples of Trichinopoly, [s. l., s. d.],

ТРИВА́НДРАМ (Trivandrum) — г., адм. центр шт. Керала. Старинная крепость Тируванантапурам содержит дворцы, древний храм Вишну.

Галерея живописи, открыта в 1935: ст. и новая инд. живопись.

ТРИЧИНО́ПОЛИ — ныне *Тируччираппалли.*

УДАЙПУ́Р (Udaipur) — г. в шт. Раджастхан, б. резиденция махараджей, среди искусств. и естеств. озёр («Индийская Венеция»). Осн. в 1559. На берегу озера на вершине гор стоит дворец махарани (16—18 вв.) с роскошной мозаикой на стенах и полах. На о-вах — беломраморные дворцы Джагмандир (1621—28) и Джагнивас (1740) с садами, павильонами и двориками.

ФАТИХПУ́Р-СИ́КРИ, Фатехпур-Сикри (Fatehpur Sikri), — г. в 37 *км* от Агры. Резиденция Акбара. Создан между 1569—84, но затем был оставлен жителями из-за недостатка воды. Свободная планировка Ф. хорошо увязана с рельефом местности. С трёх сторон г. окружён стенами; с С.-З.— искусств. озеро (ныне пересохшее). Соборная мечеть с триумф. порталом Буланд-Дарваза (красный песчаник, 1572, выс. 44 *м*; к порталу от дороги поднимается лестница выс. 58 *м*), ведущим во внутр. двор (пл. ок. 110 *м*× 130 *м*), где стоят гробницы Селима Чишти (сына Акбара) и Ислам-Хана. За мечетью — караван-сарай и комплекс дворцовых и хозяйств. построек из красного песчаника, украш. богатой резьбой в традициях арх-ры Гуджарата, Пенджаба и Гвалиора (Дивани-Ам, пл. двора 11 *м*×55 *м*; Панч-Махал — пятиэтажное пирамидальное сооружение с открытыми террасами; Дивани-Кхас; домик Руми Султана со скульпт. панелями в интерьере).

Лит.: Smith E. W., Moghul architecture of Fatehpur-Sikrī, v. 1—4, Allahabad, 1894—98.

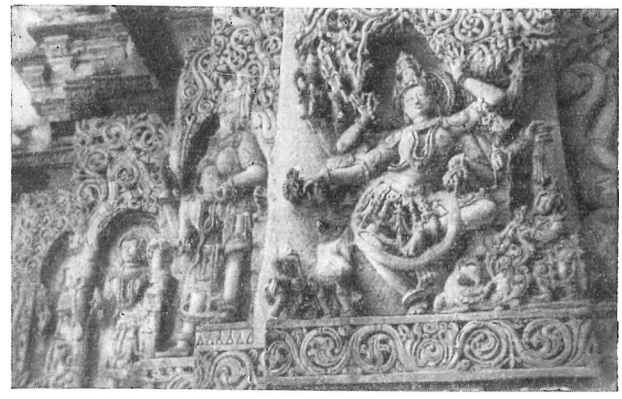
ХАЙДАРАБА́Д (Hyderabad) —г., адм. центр шт. Андхра-Прадеш, до 1956 — столица бывшего феод. княжества Хайдарабад. Осн. в 1589 как столица гос-ва Голконда. Расположен у берегов озера; р. Муси разделяет г. на «Ст.» и «Новый», соединённые 4 мостами. В озелен. и благоустроенной новой части г. — деловой и торговый центр. «Старый г.» заключён в креп. стены, разделён двумя перпендикулярно идущими ул., на пересечении к-рых стоит Чар-Минар (1591) — триумф. гор. ворота с четырьмя минаретами (выс. более 56 *м*) по углам и четырьмя арками. Рядом — гл. мечеть Мекка-Масджид (17 в.). В «Новом г.» ведётся большое стр-во (театр, жел.-бет., металлич. конструкции, 1962, арх. М. Файязаддин и др., инж. Винатх Радж).

К Ю. от «Старого г.» — дворец Фалакнума. В стороне от г., среди парка,—комплекс Османского ун-та (осн. в 1918); в арх-ре его ст. зданий сочетаются модернизиров. мотивы мусульм. и пещерной арх-ры Эллоры; в нач. 1960-х гг. сооружены новые здания ун-та. К С. от г. — Секандарабад, в колониальный период — воен. городок, ныне в нём гос. учреждения; здесь же растёт пром. и железнодорожный район. Х. — центр производства ковров и керамики.

Музей Салар Джанг (Salar Jung; в б. дворце последнего премьер-министра княжества), осн. в 1951: обширнейшие, но бессистемные колл. изобразит. иск-ва и художеств. изделий из Англии (в т. ч. две картины Дж. Констебла), Франции, Италии, Венгрии, Бирмы, Индонезии, Китая, Японии и др. стран; наиболее богато представлены иск-ва и ремёсла И. **Археологич. музей** (в гор. парке), осн. в 1931: колл. скульптуры, оружия, миниатюры. **Павильон Аджанты** (в гор. парке): колл. копий с росписей Аджанты.

Примерно в 8 *км* к З. от Х. на горе — крепость **Голконда** — столица царства в 16—17 вв., построенная (на месте более древней крепости индусского раджи) из больших гранитных блоков, с 87 бастионами. Недалеко от Х. — комплекс купольных мавзолеев правителей Голконды 16—17 вв.

ХАЛЕБИ́Д (Halebid) — древний г., ныне деревня, к С.-З. от г. Хассан (шт. Майсур). Х. был столицей гос-ва Хойсала с 12 по 14 вв., когда был разрушен войсками мусульм. правителей. Сохранилось два храма «чалукийского стиля»: Хойсалесвара (ок. 12 в.; имеет 2 святилища с плоскими крышами; покрыт снаружи и в интерьере тончайшей резьбой) и Кедаресвара.



Храм Хойсалесвара в Халебиде. Около 12 в. Рельефы на наружных стенах святилища.

ЧАМПА́НЕР (Champaner) — г. примерно в 30 *км* к Ю. от г. Годхра (шт. Гуджарат), ныне — в руинах. В 1484 Ч. стал столицей ахмадабадского раджи. С 1535 вошёл в Могольскую империю. Остатки мечетей (Соборная мечеть, реставрирована Археологич. департаментом), мавзолеев, дворцов, колодцев-тоннелей.

ЧА́НДИГАРХ (Chandigarh) — г., адм. центр шт. Пенджаб, созданный в связи с разделом в 1947 И. (ст. центр—Лахор — отошёл к Пакистану). Построен в 1951—56 по проекту иностр. арх. во главе с Ш. Э. Ле Корбюзье (см. *Франция*). Сочетает геометрич. план с живописностью зелёных массивов. Имеет 4 жилых микрорайона (100 *га* на 15 000 чел.) с обслуживанием нужд населения (рынок, кинотеатр, гаражи, мастерские, магазины, местные адм. учреждения). Учебные, спорт. и лечебные здания вынесены в самостоят. озелен. кварталы. Пешеходные и велосипедные дороги отделены от дорог быстро движущегося транспорта. В арх-ре зданий широко применены сквозные решётки «джали» и солнцезащитные щитки. Гл. строит. материалы: жел.-бет. и трад. для Пенджаба кирпич. Наиболее оригинально здание Верховного суда с огромным навесом (Ш. Э. Ле Корбюзье).

Лит.: The Times of India. Annual, 1955, [Bombay, 1955], p. 49—54; «Marg», 1961, v. XV, № 1.

ЧИДА́МБАРАМ (Chidambaram) — г. в шт. Мадрас. Одна из столиц гос-ва Чола в период между 907—1310. Комплекс храма Шивы создавался неск. столетий; содержит храмы, возникшие до 10 в.; заключён в 4 ряда оград (два поздних не окончены). Общая пл. св. 12 *га*. К стенам второго ряда пристроены позже: вост. и сев. гопурам, храм Парвати, «Тысячеколонный зал». Древний храм в форме колесницы.

ЧИТО́РГАРХ, Читор (Chitorgarh, Chitor), — г. к С.-В. от г. Удайпур (шт. Раджастхан). Осн. ок. 728. Остатки крепости, в пределах к-рой находился город до 1568. Покрытые сплошь скульптурой: Кирти стамбха («Башня славы»; вероятно, 12 в., 7-ярусная, выс. 22,8 *м*) и Джая стамбха («Башня победы»; 1468, 9-ярусная, выс. 37 *м*).

ЭЛЕФА́НТА, Гхарапури (Elephanta, Gharapuri),— о-в прибл. в 8 *км* от Бомбея. Древний г., разрушенный португальцами в 16 в. Пещерные брахманские храмы

(восходят к 8 в.). Самый большой храм — многостолпный зал с гигантским бюстом трёхликого Шивы Махадео (выс. ок. 6 *м*) и рельефами.

Лит.: Burgess J., Rock temples of Elephanta, Bombay, 1871.

ЭЛЛО́РА, Эллур, Элура (Ellora, Elura),—деревня примерно в 15 *км* от Аурангабада (шт. Махараштра), близ к-рой —группа из 34 высеч. в скале буддийских (12), брахманских (17) и джайнских (5) храмов. Сооружены между 6—13 вв. Буддийский храм № 10 — чайтья, ост.— многостолпные залы в один, два и три этажа с открытыми дворами спереди. Знаменитый высеч. в скале монолитный храм **Кайласанатха** (725—755, пл. 50 *м*×33,2 *м*), окружён двором (пл. 84,1 *м*×46,9 *м*), стилобат одной из трёх частей храма опоясан изваяниями слонов в натур. величину.

Лит.: Burgess J., Rock temples of Elura, Bombay, 1877; Sengupta R., Repairs to the Ellora caves, «Ancient India», New Delhi, 1962, № 17.

ХУДОЖНИКИ

АБД АС-САМА́Д (Abdu's-Samad) (г. рождения неизв., Шираз, Иран — ум., вероятно, после 1593) — миниатюрист и каллиграф, один из основателей могольской школы миниатюры. Был приглашён в И. Хумаюном. С 1549 работал в Кабуле, с 1576 управлял монетным двором в Фатихпур-Сикри, с 1584 — финансовый управитель в Мултане. Вместе с Мир Сеид Али (см. *Аз. ССР*) руководил 50 худож., создавшими 1400 миниатюр к хамсе «Дастан и Амир». Учитель инд. худож. *Басавана* и Дасвантха. Гл. подписные и приписываемые ему работы: «Дервиш, бегущий через лес», «Двое юношей и Меджнун в пустыне», «Конюх, ведущий лошадь», «Акбар, передающий миниатюру своему отцу» — все в собр. Голестанского дворца, Тегеран; «Арест шаха Абу-ль-Маали» (б-ка Бодли, Оксфорд).

Лит.: Ettinghausen R., 'Abdu's-Samad, в кн.: Encyclopedia of World art, [v. 1], N. Y.—[a. o], [1959], p. 16—20.

БАСАВА́Н (Basawan) — миниатюрист, один из крупнейших инд. мастеров могольской школы миниатюры конца 16 — нач. 17 вв. (периода правления Акбара). Известно более ста миниатюр, подписанных именем Б.: в рукописях «Бахаристан» (б-ка Бодли, Оксфорд), «Разм-наме» (М. махараджи, Джайпур), «Акбар-наме» (М. Виктории и Альберта, Лондон), «Тимур-наме» (Вост. публичная б-ка, Банкипур в Бихаре).

Сын Басавана — Манохар (Manohar), был выдающимся миниатюристом 1-й четверти 17 в. (периода правления Джахангира).

Лит.: Staude W., Basāwan, в кн.: Encyclopedia of World art, [v. 2], N. Y., [1960], p. 384—87.

БЕ́НДРЕ (Bendre), Нарайян Шридхар (р. 1910, Индур) — живописец. Уч. в художеств. колледже в Индуре и Художеств. и арх. школе («школа Дж. Дж.») в Бомбее (ок. 1934). Посетил Европу и США (1943—47). С 1951 руководит отд. живописи ф-та изящных иск-в ун-та в Бароде. В нач. творчества писал реалистич. пейзажи. Затем воспринял влияние модернистич. течений, в духе к-рых пишет сцены сельской жизни, портреты, пейзажи; автор ряда абстракционистских работ. Один из первых проводников модернизма в иск-ве И.

Лит.: Bendre, New Delhi, 1957.

БОС (Bose), Атул (р. 22. II. 1898, Майменсингх, Вост. Пакистан) — живописец и график. Уч. в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Калькутте (1916—18) и в АХ в Лондоне (1924—26). Руководил Гос. колледжем иск-в и ремёсел в Калькутте, где живёт и работает. Один из организаторов Нац. АХ. Работает в технике масляной и акв. живописи, пастели. Автор реалистич. портретов («Р. Тагор», 1952, ГЭ, и др.), жанр. картин («Лодочник», 1936; «Товарищи», 1937), рис. на темы голода в Бенгалии (1943).

БОС (Bose), Нандалал (р. 3. XII. 1883, Кхарагпур, шт. Бихар) — живописец, график. Учился у А. *Тагора* и в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Калькутте (1905—10). Деятель «Бенгальского Возрождения». Заведовал Художественной школой в Шантиникетоне (1919—51). Автор копий росписей Аджанты (1909—11), росписей в Научном ин-те Д. Боса в Калькутте (1919), жанр. работ и пейзажей («Дорога в Маявати», акв., 1942, ГЭ).

Лит.: Тюляев С., Индийский художник Нандалал Бош, «Искусство», 1958, № 12; Das R. S., Nandalal Bose and Indian painting, Calcutta, [1958].

Н. Бос. „Печаль Юмы". Темпера. 1921.

БОС (Bose), Сукумар (р. 1912)— живописец. Уч. в Гос. школе иск-в и ремёсел в Лакхнау. В 1962 посетил СССР для изучения реставрации и консервации росписей. Автор орнамент. и сюжетных (на миф. темы) росписей в Раштрапати Бхаван (правительств. здание) в Дели.

БХА́ГАТ (Bhagat), Дхан Радж (р. 1917, Пенджаб) — скульптор. Окончил художеств. школу в Лахоре. Преподаёт в Политехникуме в Дели. Автор жанр. сцен, стремится сочетать нар. мотивы с приёмами абстрактного иск-ва.

Лит.: Dhanraj Bhagat, «Marg», 1957, v. X, № 2, p. 60.

ВА́РМА (Varma), Рави (1848, Килиманар в Траванкуре — 1906) — живописец. Уч. у англ. художников. Картины маслом на миф. и жанр. сюжеты («Нищая» и др.) и портреты хранятся в музеях Майсура, Мадраса и Бароды.

Лит.: Krsnacaītanya [pseud.], Ravi Varma, New Delhi, 1960.

ГУДЖРА́Л (Gujral), Сатиш (р. 1925, Джелам в Пакистане) — живописец и график. Уч. в художеств. школах в Лахоре, Бомбее («школа Дж. Дж.») и в 1952—54 в Мексике. Живёт и работает в Дели. Под влиянием социального реализма его учителя Д. Сикейроса (см. *Мексика*) обратился к драматич. явлениям современности. С острой экспрессией отразил трагизм раздела И. Выполнял моз. и фрески для пром. ярмарок. В 1962 в его иск-ве появились абстрактные тенденции.

Лит.: Satish Gujral, «Marg», 1952, v. VI, № 1, p. 40—41; 1957, v. X, № 2, p. 61; Gangully A. B., Painting of Satish Gujral, «Contemporary Indian Literature», Delhi, 1962, № 5, p. 18, 33.

ДАС (Das), Харен (р. 1921, округ Динаджпур в Бенгалии) — график. Окончил Гос. колледж иск-в и ремёсел в Калькутте (1944), где ныне преподаёт. Реалистич. гр. (акватинта, гр. на дер. и т. д.) на темы жизни бенгальской деревни и орисских рыбаков: «Пара голубей», «На рыбалке», «Выходят в море» (цв. гр. на дер.).

Лит.: Haren Das, Bengal village in wood engravings, Calcutta, 1950.

ДЕЙ (Dey), Мукул (р. 23. VII. 1895, Дакка, Вост. Пакистан) — живописец и график. Уч. у А. *Тагора* (1912) и в Корол. колледже иск-ва в Лондоне (1920—22). Директор Гос. колледжа иск-в и ремёсел в Калькутте, преподаватель Художеств. школы в Шантиникетоне (где и живёт в наст. время), хранитель художеств. отдела Инд. музея в Калькутте и Нац. гал. совр. иск-ва в Дели. Копировал росписи Аджанты, Багха, Сигирии (Цейлон). Автор пейзажей (циклы гр.), портретов (масло, гр.)—серия «15 портретов» (1939), портрет М. Ганди (гр., 1948).

Соч.: My pilgrimages to Ajanta and Bagh, [2 ed.], L.—[a. o.], [1950].

КАРМА́РКАР (Karmarkar), Винайяк Пандуранг (р. 2. X. 1891) — скульптор. Уч. в АХ в Лондоне (1920—1922). Был президентом Художеств. об-ва И., вице-президент Бомбейского об-ва иск-ва. Живёт и работает в Бомбее. Автор реалистич. жанр. композиций, портретов, пам. («Обездоленные», гипс, 1933; «Девушка-рыбачка», гипс, 1933; статуя Шиваджи в Пуне, бр., 1928, выс. 4,25 *м*).

КУ́НИКА (Kunika) — скульптор 2 в. до н. э. (периода Шунга), один из первых инд. художников, имя к-рого дошло до наших дней. В надписи на пьедестале статуи якша из Паркхама (ок. Матхуры) он упомянут как учитель автора этой статуи скульптора Гомитры. Известен его второй ученик по имени Нака.

МА́НАК (Manak) — миниатюрист школы Пахари сер. 18 в. Один из создателей школы Кангры. Работал при дворе раджи Говердхана Чанда в Гулере. Писал в осн. портретные группы с удлинёнными фигурами, отличающиеся поэтич. раскрытием темы, прекрасным рис. Портрет Манака имеется в м. в Лахоре. Ему приписываются: «Рани, слушающая музыку» (собр. Дж. Миттала, Хайдарабад), «Бегума на охоте» (Нац. м. Индии, Дели), «Женщины и фейерверк» (Брит. м.).

Младший брат Манака — миниатюрист Найнсикх работал в Джасроте и Джамму.

Лит.: Khandālāvala K., Pahari miniature painting, Bombay, 1958; Archer W. G., Indian miniatures, N. Y.— [a. o.], 1960.

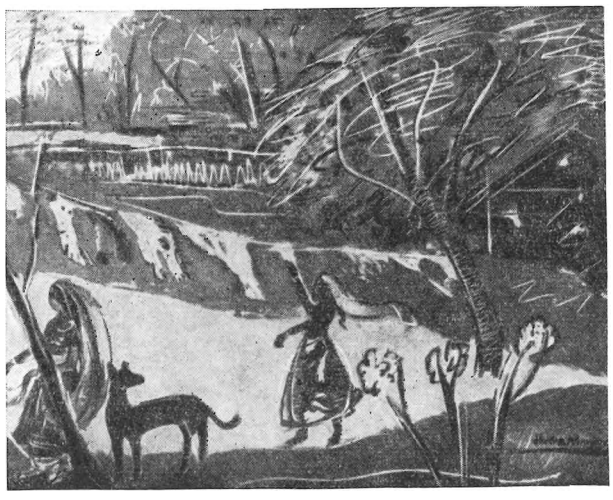
МАНСУ́Р, Устад Мансур (Ustad Mansur),— миниатюрист могольской школы 1-й четверти 17 в. (периода правления Акбара и Джахангира). Прославился изображением цветов, зверей и птиц. Гл. подписные и приписываемые произв.: «Индюк» (Инд. м., Калькутта), «Хамелеон» (Виндзорский замок, Англия), «Два журавля» и «Зебра» (М. Виктории и Альберта, Лондон), «Сокол» (Брит. м., М. принца Уэльского, Бомбей).

Лит.: Krishnadasa R., Mughal miniatures, [New Delhi, 1955]; Dimand M., Indian miniature painting, transl. from Ital., Milan, [1959].

МУ́КЕРДЖИ (Mukerji), Бисванатх (р. 1921) — живописец, график и скульптор. Уч. в Гос. школе иск-в и ремёсел в Лакхнау. Изучал в Японии местную живопись. Был директором Гос. колледжа иск-ва и арх-ры в Хайдарабаде; ныне руководитель Гос. дирекции рекламы в Дели. Автор реалистич., тонких по рис. пейзажей и сцен сельской жизни, гл. обр. акв.

Лит.: Krishna Chaitānya, [pseud.], The art of Biswanath Mukerji, New Delhi, 1952.

С. Мукерджи. „Стирка". 20 в. Частное собрание. Дели.



МУ́КЕРДЖИ (Mukerjea), Сейлоз (1908—60) — живописец. Уч. в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Калькутте. Путешествовал по Европе (1954). Преподавал в школе С. *Укила*, в Политехникуме (1951—60) в Дели. Воспринял влияние европ. и трад. инд. живописи, особенно заметно воздействие иск-ва А. *Шер-Гил* и А. Матисса (см. *Франция*). Писал гл. обр. пейзажи и сцены сельской жизни.

Лит.: Raman A. S., Sailoz Mookerjea, New Delhi, 1953; Bartholomew R. L., The world of Sailoz Mookerjea, «Roopa-Lekha», New Delhi. 1960, v. XXXI, № 2.

РАМКИ́НКАР (Ramkinkar) (р. 1910, деревня Башкара в Зап. Бенгалии) — живописец и скульптор. Уч. в Художеств. школе в Шантиникетоне, где ныне руководит отд. скульптуры. В своих статуях и картинах изображает крестьян и рабочих из племён Бенгалии. Пишет также портреты и пейзажи, работает как анималист. Автор скульптуры из бетона на терр. ун-та в Шантиникетоне.

Лит.: Jaya Appaswamy, Ramkinkar, New Delhi, 1962.

РАМ КУМА́Р (Ram Kumar) (р. 1924) — живописец и график. В 1950 уч. в Париже в ателье А. Лота и Ф. Леже (см. *Франция*). Живёт и работает в Дели. Посетил Зап. Европу, СССР, США. В его творчестве сильны ноты социального протеста. Выступает также как писатель (на яз. хинди).

Лит.: Ram Kumar, «Marg», 1957, v. X, № 2, p. 65.

РАМЛА́Л (Ramlal), или Рам Сахай (Ram Sahai),— миниатюрист школы Пахари 2-й пол. 18 в., мастер раннего «стиля Кангры». Сын миниатюриста Найнсикха, племянник *Манака*. Работал в Гулере при дворе раджи Говердхана Чанда и в Чамбе при дворе раджи Раджа Сингха. Для его творчества характерно утончённое мастерство в изображении нежных женских образов, романтич. пейзажа. Портрет Рамлала имеется в м. в Лахоре. Ему приписываются: серия «Уша Анирудха» (Нац. м. Индии, Дели; собр. Дж. Миттала, Хайдарабад), две работы из серии «Кришна Судама» (музей Бхури Сингх, Чамба).

РОЙ (Roy), Джамини (р. 1887, деревня Белиатор в Бенгалии) — живописец и график. Уч. в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Калькутте. С 1921 изучает нар. иск-во Бенгалии, используя традиции к-рого, создаёт в технике темперы композиции с чертами декор. стилизации («Туалет», «Три женщины»), портреты. Вместе с А. *Шер-Гил* — один из основоположников нового иск-ва в И.

Лит.: Dey B. and Irwin I., Jamini Roy, Calcutta, 1944; Suhrawardy S., Jamini Roy, «Marg», 1948, v. II, № 1.

РОЙ ЧОУДХУ́РИ (Roy Chowdhury), Деви Прасад (р. август, 1899, Рангпур) — живописец, график и скульптор реалистич. направления. Уч. у А. *Тагора* и в Лондоне. Директор Гос. школы иск-в и ремёсел в Мадрасе (1928—58). Президент Нац. АХ (1954—60). В наст. время живёт в Мадрасе. С большой тонкостью и глубиной изображает сцены сельской жизни, женщин-горянок, в скульптуре — с особенным мастерством сцены тяжёлого труда. Произв.: «Когда начинаются дожди» (темпера, Нац. гал. совр. иск-ва, Дели), портрет Р. Тагора (пастель), статуя Ганди в Мадрасе, многофигурная бронзовая группа «Триумф труда» (Нац. гал. совр. иск-ва, Дели), монумент «В память мучеников» (Патна), скульптурные портреты.

Лит.: Тюляев С., Мастер индийской живописи, «Творчество», 1957, № 6; Ramachandra Rao P. R., Choudhury and his art, Bombay, 1943.

СЕН (Sen), Бирешвар (15. XI. 1897, Калькутта — 1960, Лакхнау)—живописец. Уч. у А. *Тагора* и в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Лакхнау. Преподавал в художеств. школах Патны (1923—26) и Лакхнау (с 1926). Испытал влияние Н. К. Рериха (см. *РСФСР*). Гл. обр. пейзажист. Произв.: «Волшебный пруд», «Благословение святого» (обе — темпера, МИНВ).

СИНГХ (Singh), Тхакар (р. 1895) — живописец. Уч. арх-ре в Лахоре и живописи у А. *Тагора* и Д. П. Гангули.

Основатель (1929) и президент Инд. АХ в Амритсаре (Пенджаб). Произв.: «Её последнее желание» (МИНВ), пейзаж «Восход луны» и мн. др.

ТАГО́Р (Tagore), Абаниндранатх (7. VIII. 1871, Калькутта — 5. XII. 1951) — живописец и график. Племянник Рабиндранатха Тагора. Глава «Бенгальского возрождения». Уч. в санскритском колледже в Калькутте, у англ. и итал. художников. Вице-директор Гос. колледжа иск-в и ремёсел в Калькутте (1898—1910). Автор произв. на историч. и мифологич. темы, илл. к Омару Хайяму и Калидасе, пейзажей, портретов, жанр. работ: «Ума», «Будда, просящий милостыню», «Конец пути» (темпера).

Соч.: Саданга или шесть частей индийской живописи; Заметки об индийской художественной анатомии.

Лит.: Abanindranath Tagore. His early work, ed. R. Chakravorty, Calcutta, [1951]; Art of Abanindranath Tagore, Calcutta, [s. d.]; «Aesthetics», Bombay, 1952 (№ посв. А. Тагору); Abanindranath Tagore, ed. Sen, Calcutta, 1961.

ТАГО́Р (Tagore), Гаганендранатх (1867, Калькутта — 1938) — живописец. Племянник Рабиндранатха Тагора, старший брат А. Тагора. Видный деятель «Бенгальского Возрождения». Вначале последователь А. Тагора, воспринял влияние япон. живописи; позже испытал влияние импрессионизма и кубизма. Писал гл. обр. акварелью миф. сцены, пейзажи, портреты, работал как карикатурист.

Лит.: «Visva-Bharati Quarterly», Santiniketan, 1938, v. IV (№, посв. Г. Тагору).

ТАГО́Р (Tagore), Рабиндранатх (7. V. 1861, Калькутта,— 7. VIII. 1941) — живописец и график, великий писатель И.; вместе с А. и Г. Тагорами — один из создателей нового иск-ва И. Обратившись к живописи и рис. в 1928, создал св. 2000 картин (акв.) и рис. (гл. обр. перо). В его творчестве сильны реалистич. ноты.

Лит.: Prithvīś Niyogī, Drawings and paintings of Rabindranath Tagore, New Delhi, 1961; Tagor R., «Marg», 1961, v. XIV, № 2 (№, посв. Р. Тагору).

У́КИЛ (Ukil), Барада (р. 1894) — живописец и график. Брат С. Укила. Представитель бенгальской школы. Активный противник формализма. Живёт и работает в Дели. Основатель (1928) Всеинд. об-ва иск-в и ремёсел; основатель (1929) и издатель ж. «Roopa-Lekha». Первый секретарь Нац. АХ (1954—60). Композиции на миф. темы, пейзажи: «Испытание Ситы огнём» (темпера), серия работ «Шесть сезонов» (изд. в 1953). Руководитель делегации инд. худож. в СССР (1953), член жюри выставки на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957).

У́КИЛ (Ukil), Сарада (1890—1940) — живописец и график. Брат Б. Укила. Уч. у А. *Тагора* (1914). Деятель «Бенгальского возрождения». Основатель и руководитель художеств. школы Сарада Укила в Дели. Композиции на миф. темы: «Самосожжение женщин в Читоре во время осады» (темпера).

ФАРРУ́Х БЕГ (Farrukh Beg) (ок. 1547—после 1615) — миниатюрист могольской школы. Приехал из Шираза (Иран) в Кабул, где работал в 1576—85, затем переселился в И. и работал при дворе Акбара и Джахангира; примерно в 1601—08 работал в Биджапуре. Придерживался стиля иран. миниатюры. Его работы отличаются красотой колорита, виртуозностью в изображении цветов, птиц, декоративных деталей. Гл. подписные и приписываемые ему произв.: пять миниатюр к рукописи «Хамсе» Низами (собр. А. К. Ардешира, Бомбей), миниатюры к рукописи «Акбар-наме» (М. Виктории и Альберта, Лондон), «Юный принц, держащий попугая» (собр. Голестанского дворца, Тегеран), «Поэт в саду» (М. изящных иск-в, Бостон), «Святые на фоне пейзажа» (ГЭ).

Лит.: Skelton R., The Mughal artist Farrokh Beg, «Ars Orientalis», [Wash.], 1957, v. 2, p. 393—411.

ХАЛДА́Р (Haldar), Асит Кумар (р. 1890) — живописец и график. Уч. у А. *Тагора*, в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Калькутте и в Художеств. школе в Шантиникетоне (1920—23). Живёт и работает в Лакхнау. Директор Гос. школы иск-в и ремёсел в Джайпуре (1923—24) и в Лакхнау (1925—44). Представитель бенгальской школы, копировал росписи Аджанты (1909—11), Багха (1917 и 1921), Джогендры (1914), автор илл., тонких рис. сепией.

ХЕ́ББАР (Hebbar), Каттинджери Кришна (р. 15. VI. 1912, Каттинджери) — живописец и график. Уч. в Художеств. и арх. школе в Бомбее («школа Дж. Дж.», 1938) и в академии Жюлиана в Париже (1949). Президент Художеств. об-ва И. в Бомбее, где живёт и работает. В 1953 посетил СССР. Композиции на жанр. темы из сельской жизни, сцены труда, танца (преим. масло): «Продажа скота», «Круг за кругом» (темпера).

Лит.: K. K. Hebbar. Drawings and paintings. Introd. by Venkatachalam, Bombay, [1948]; Amberkar V. R., Hebbar, [New Delhi, 1960].

ХУСЕ́ЙН (Husain), Магбул Фида (р. 1915) — живописец. Уч. в художеств. школе в Индуре, затем переехал в Бомбей. Испытал влияние модернистской «Группы прогрессивных художников» (осн. в 1947). В осн. работает в духе экспрессионизма, иногда склоняясь к абстракционизму. Изображает сцены сельской жизни, музыкантов, танцоров, пишет портреты (масло, акв., литогр.), делает игрушки из дерева.

Лит.: Peerbhay A., Paintings of Husain, Bombay, 1954; Shiv Kapoor, Husain, New Delhi, 1962.

ЧА́ВДА (Chavda), Шиавакс (р. 1914, Навсери в Гуджарате) — живописец и рисовальщик. Уч. в Художественной и арх. школе в Бомбее («школа Дж. Дж.», 1935), Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне (1938) и в академии Гранд-Шомьер в Париже (1939). Живёт и работает в Бомбее. Автор жизнерадостных картин и рис. на сельские темы, изображений животных.

Лит.: Goetz H., Chavda, New Delhi, [1960].

ШЕКХА́ВАТ (Shekhawat), Кирпал Сингх (р. 1924) — живописец. Уч. в Гос. колледже иск-в и ремёсел в Лакхнау, Художеств. школе в Шантиникетоне, где затем три года преподавал; изучал в Японии местную живопись. Живёт и работает в Джайпуре. Работает гл. обр. как монументалист (фрески вокзала в Джайпуре), используя традиции классич. инд. росписи и нар. творчества.

ШЕР-ГИЛ (Sher-Gil), Амрита (30. I. 1912—1941) — художница. Её родителями были сикх и венгерка. Уч. в Париже (1929). Возрождала традиции древнеинд. живописи, многое почерпнула из творчества П. Сезанна и П. Гогена (см. *Франция*). Одна из основоположниц нового инд. иск-ва. Поэтичные, глубокогуманистич. по духу композиции на жанр. темы, портреты, пейзажи (гл. обр. масло): автопортрет (1937), «Качели» (темпера, 1940), «Люди с холмов», «Туалет невесты» (Нац. гал. совр. иск-ва в Дели).

А. Шер-Гил. „Верблюды". 20 в.

Лит.: Богданов Ф., Амрита Шер-Гил, «Азия и Африка сегодня», М., 1962, № 8, с. 51—52; Khandālāvāla K., Amrita Sher-Gil, Bombay, 1944; Venkatachalam G., Contemporary Indian painters, Bombay, [194—].

К ст. о художниках см. также кн.: Artists directory covering painters, sculptors and engravers, publ. by Lalit Kala Akademi, Jaipur House, New Delhi, [s. a.].

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

О б щ и е. **Гос. колледж иск-в и ремёсел** в Калькутте, осн. в 1854 как Школа пром. иск-ва. **Гос. колледж иск-в и ремёсел** (есть отд. арх-ры) в Лакхнау, осн. в 1911. **Гос. школы иск-в и ремёсел** в Мадрасе (осн. в 1850), Патне (осн. в 1939 как Школа иск-в Патны), Джайпуре (осн. ок. 1880), Симле (осн. в 1950). **Гос. колледж иск-ва и арх-ры** в Хайдарабаде, осн. в 1940 как Центр. школа иск-в и ремёсел. **Художеств. и арх. школа Дж. Дж.** (Джемситджи Джиджибхой, Jamsetjee Jeejeebhoy, J. J.; «школа Дж. Дж.») в Бомбее, осн. в 1857.

А р х и т е к т у р н ы е. **Школа планировки и арх-ры** в Дели, осн. в 1959. **Ф-т арх-ры Политехникума** в Дели, осн. в 1942. **Бенгальский инж. колледж** в Калькутте. **Инд. инж. и технологич. ин-т** в Кхарагпуре. **Академия арх-ры** (частн.) в Бомбее. **Ф-т архитектуры ун-та** в Бароде. **Отд. архитектуры ун-та** в Мадрасе.

Х у д о ж е с т в е н н ы е. **Художеств. школа ун-та Вишвабхарати** (Kala Bhawan Viswabharati) в Шантиникетоне, осн. Р. Тагором в 1901 как школа, с 1921 — ун-т. **Ф-ты изящных иск-в** ун-тов в Варанаси, Бароде (осн. в 1949). **Ф-т изящных иск-в Политехникума** в Дели, осн. в 1942.

Имеются также художеств. школы в ряде др. городов, в т. ч. многочисл. частные школы.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Нац. АХ (Lalit Kala Akademi) в Дели, осн. в 1954; объединяет и координирует работу академий и художеств. ассоциаций, устраивает выставки, изд. «Lalit Kala» (1956—), «Survey Work of Folk Arts and Crafts» (1957 —). **АХ** штатов: **Андхра-Прадеш** (в Хайдарабаде, осн. в 1961), **Ассам** (в Гаухати, осн. в 1959), **Гуджарат** (в Ахмадабаде, осн. в 1961), **Джамму и Кашмир** (в Сринагаре, осн. в 1958), **Мадрас** (в Мадрасе, осн. в 1962), **Мадхья-Прадеш** (в Гвалиоре, осн. в 1952), **Майсур** (в Бангалуре, осн. в 1962), **Орисса** (в Бхубанесваре, осн. в 1960), **Пенджаб** (в Чандигархе, осн. в 1962), **Раджастхан** (в Джайпуре, осн. в 1957), **Уттар-Прадеш** (в Лакхнау, осн. в 1962). **Академия художеств в Калькутте,** осн. в 1933. **Всеиндийское об-во иск-в и ремёсел** в Дели, осн. в 1928 (реорганизовано в 1931), 600 чл.; организует выставки, продажу художеств. произв., лекции, изд. «Roopa-Lekha» (1929—), «Art news» (1947—). **Тривени Кала Сангам** (Triveni Kala Sangam) в Дели, осн. в 1950; культурно-просветит. и учебное об-во, объединяющее изучение танца, музыки, живописи. **Дели Шилпи-чакра** (Delhi Shilpi-chakra), осн. в 1951; организует выставки, лекции. **Ассоциация музеев Индии** в Бомбее, осн. в 1943; изд. «Journal of Indian Museums» (v. 1—9, с 1943). **Художеств. об-во Индии** в Бомбее, осн. в 1918, организует выставки, изучение иск-ва. **Индийский ин-т архитекторов** в Бомбее. **Индийское об-во вост. иск-ва** в Калькутте, осн. в 1907; пропагандирует ст. и новое инд. иск-во, выпускает ежегодники, альбомы, монографии, в 1920-х гг. изд. «Rupam» («Образ»), с 1933 изд. «Journal of the Indian society of oriental art». **Бомбейское общество иск-ва,** осн. в 1888. **Калькуттское художеств. об-во,** осн. в 1936. **Южноинд. об-во живописцев** в Мадрасе. **Ассоциация прогрессивных живописцев** в Мадрасе, осн. в 1941. **Ассоциация художников шт. Уттар-Прадеш** в Лакхнау, осн. в 1936. **Шилпа Кала Паришад** (Shilpa Kala Parishad) в Патне, осн. в 1943. **Хайдарабадское художеств. об-во**, осн. в 1940. **Индийская АХ** в Амритсаре, осн. в 1929. Все эти об-ва организуют выставки, лекции по иск-ву.

ПЕРИОДИКА

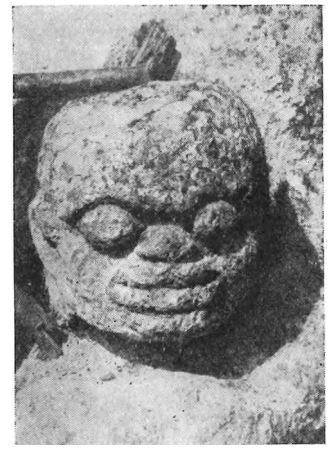
«Marg» («Путь») — ж. по вопросам арх-ры и иск-ва, выходит ежеквартально с 1943 в Бомбее. **«Roopa-Lekha»** («Изобразит. иск-во») — ж. по вопросам инд. иск-ва и ремёсел, выходит ежеквартально с 1929 в Дели. **«Lalit Kala»** («Искусство») — ж. по вопросам иск-ва и арх-ры, выходит 2 раза в год с 1956 в Дели. **«The Indian Architect»** («Индийский архитектор») — ж. по вопросам арх-ры и иск-ва, выходит ежемесячно с 1959 в Дели.

А в т о р ы: А. А. Коро́цкая (арх-ра, монумент. живопись и скульптура), О. С. Прокофьев (изобразит. иск-во, монумент. живопись и скульптура, художники), Дж. Миттал, Индия (художники, учебные заведения, организации). К о н с у л ь т а н т ы: А. Гхош, М. Муджиб, Б. Ш. Упадхайя — Индия. Р е ц е н з е н т Ю. Н. Рерих.

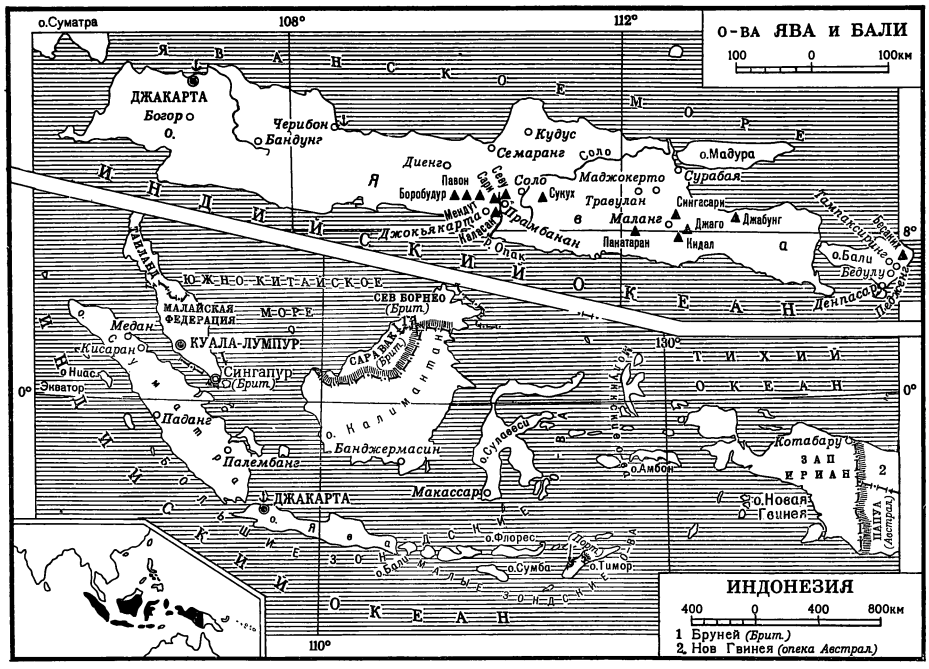
ИНДОНЕЗИЯ

(РЕСПУБЛИКА ИНДОНЕЗИЯ. REPUBLIK INDONESIA)

Художественная культура на о-вах Индонезийского архипелага восходит к эпохам мезолита и неолита (пещерная живопись с изображением кабана на Ю. о-ва Сулавеси, ок. 2000 до н. э.; керамика с нарезным орнаментом); ок. 2 в. до н. э. появились бронзовые изделия — схематические фигурки людей, топоры и сосуды со спиральным орнаментом, котлы-барабаны с геометрическим узором и стилизованными изображениями человеческого лица, птиц и т. д. К началу н. э. сложилась «мегалитическая» культура, повлиявшая на всё дальнейшее развитие искусства И.; она дожила (на о-вах *Ниас*, Сумба, Флорес и др.) до наших дней. С ней связаны мегалитические сооружения (дольмены, менгиры с фаллическими символами, террасные святилища), каменная скульптура, шлифованные камни с магическими знаками. Уже в этот период И., расположенная на великом торговом пути, издавна соединявшем Иран, Аравию и Индию со странами Дальнего Востока, имела широкие культурные связи. Со 2—3 вв. процесс образования классового общества сопровождался ассимиляцией культуры и религиозных культов Индии, соединявшихся с местным анимизмом и культом предков. В 7 в. в ряде областей И. установился феодальный строй; сложились крупные государства, в том числе в сер. 7 в. империя Шривиджайя на Суматре, в 1-й пол. 8 в. государство Матарам в центральной части Явы. На многих островах долго сохранялся первобытнообщинный строй вместе с присущими ему культурными и художественными традициями (фигуры предков, ритуальные маски и др.).

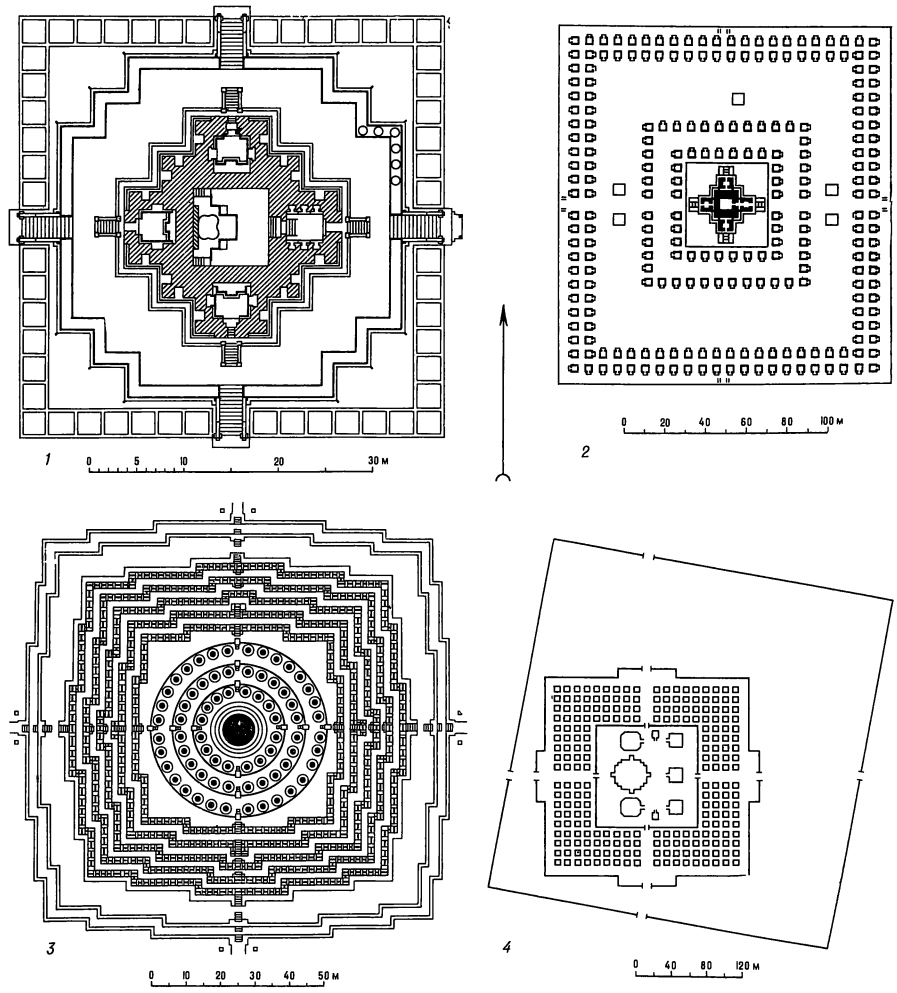


Голова на столбе мегалитической гробницы в Тегурванги (Пасемах, Южная Суматра). Камень. Бронзовый век.



Архитектура. В 7 — начале 8 вв. в центральной части Явы сложился тип храма-святилища — «чанди». В основе чанди лежит кубический объём, стоящий обычно на ступенчатом цоколе; пирамидальная крыша образуется уменьшающимися к вершине уступами, каждый из которых

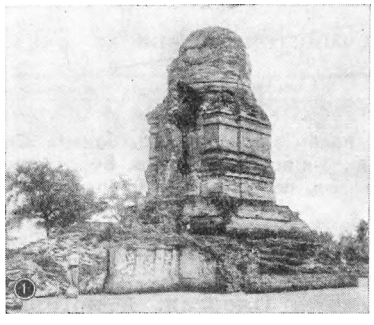
повторяет элементы основного объёма. Портал (как правило, на вост. фасаде) ведёт в небольшую квадратную целлу. Дверные проёмы и ниши обрамлены орнаментом «кала-макара» (голова демона-кала вверху и два фантастических существа-макара внизу). Среди сходных построек Юж. и Юго-Вост. Азии яванские чанди выделяются строгой тектоникой и цельностью объёма, гармоничным и чётким членением его (близкими к ордеру элементами— лопатками и карнизами), пропорциональностью и ясностью композиции, классической уравновешенностью архитектурных форм и декора. Блоки камня тщательно отёсаны и выложены насухо. Тип чанди с небольшими изменениями сохранялся многие века. Раннюю и простейшую его форму представляют храмы (т. н. Арджуна, Бхима и др.) на плато *Диенг*. План чанди Каласан в р-не *Прамбанана* (сер. 9 в.) более сложен и принимает форму равностороннего креста, в широких выступах которого располагаются небольшие целлы. Статуи в нишах, тончайшая кружевная резьба и сочная пластика вырастающих из неё «кала-макара» оттеняют выразительность стенных плоскостей. В р-не Прамбанана расположены также чанди Сари (8—9 вв.) — двухэтажное прямоугольное сооружение с шестью внутренними помещениями, и храмовые комплексы 9 в.— чанди Севу и Плаосан, в которых главные храмы окружены концентрическими прямоугольниками из небольших святилищ. Но самым величественным памятником зодчества центральной Явы является буддийское святилище *Боробудур* (ок. 800) — сходная с гигантской полусферой ступенчатая пирамида из пяти сложных по очертаниям квадратных нижних террас и трёх круглых верхних террас с колоколообразными «ступа» (см. *Индия*), окружающими большой центральный ступа. Мощная каменная стена образует дорогу процессий у основания храма. Обход ярусов Боробудура позволяет увидеть множество статуй Будды и рельефов, воспроизводящих легенды о Будде. На верхних террасах статуи заключены внутри прорезных ступа. Богатство аспектов, подчинённое единому строгому плану, гармония архитектуры, скульптуры и орнаментального декора делают Боробудур величайшим достижением древнего искусства И. Во 2-й пол. 9 или нач. 10 вв. в Прамбанане возник замечательный храмовый комплекс, т. н. Лара Джонгранг. В центре его — квадратный двор с 8 храмами, окружённый рядами небольших часовен. Главный храм Шивы, развивающий схему крестообразного в плане чанди, украшен декоративными ступа (на цоколе, порталах и вокруг стройного завершения), многочисленными нишами и панелями, богатейшей орнаментацией и рельефами, повествующими о подвигах легендарного героя индийского эпоса — Рамы.

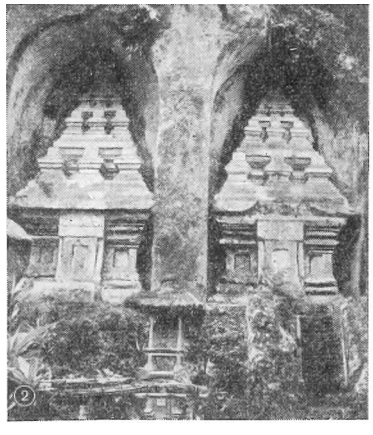


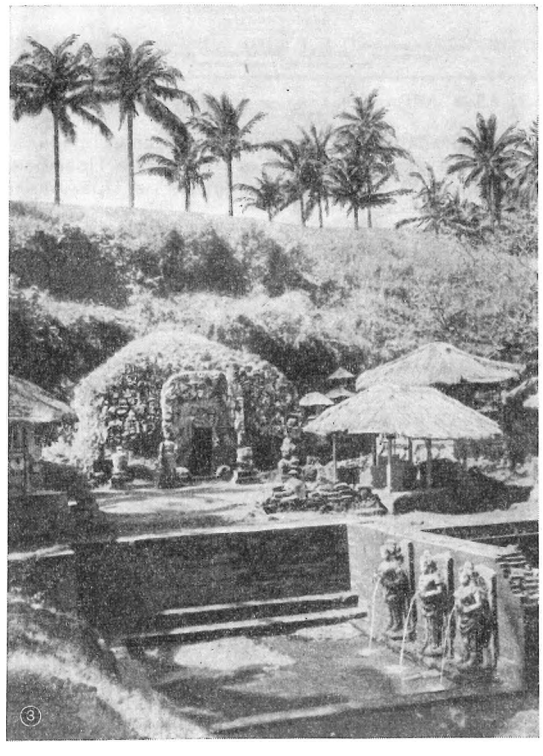
Планы храмов и храмовых комплексов. 1. Чанди Каласан в районе Прамбанана Середина 9 в. 2. Чанди Севу в районе Прамбанана. 1-я половина 9 в. 3. Боробудур. Около 800. 4. Лара Джонгранг в Прамбанане. 2-я половина 9—начало 10 вв.

Новый подъём искусства И. (гл. обр. на В. Явы) связан с расцветом в конце 13—15 вв. феодальной империи Маджапахит, завладевшей большинством островов архипелага. В этот период ослабевают индийские влияния, растёт значение местных традиций. От столицы Маджапахит (на месте нынешней деревни *Травулан*), представлявшей в плане неправильный четырёхугольник с резиденцией правителя, домами знати и площадью в центре, сохранилось несколько монументальных сооружений из крупного красного кирпича, выложенного особым способом без раствора. Храмовые сооружения вост. Явы, восходя к центральнояванским чанди, отличаются от них свободной и асимметричной планировкой комплексов (состоящих из отдельных небольших сооружений), прихотливой динамичной композицией, утратой прежней соразмерности и тектоники, контрастным сопоставлением объёмов. Появляются напоминающие пагоду постройки, в которых невысокая нижняя часть подавляется многоярусным массивным покрытием, перегруженным декором. Барельефы становятся более дробными и беспокойными, скульптура и орнамент всё меньше подчиняются общей композиции храма. Типичные памятники восточнояванской архитектуры — чанди Кидал (сер. 13 в.), Джаго (ок. 1280) и Сингасари (ок. 1300) близ *Маланга*, чанди *Джабунг* (сер. 14 в.) и храмовый комплекс *Панатаран* (12—15 вв.), террасные святилища 15 в. (*Сукух* и др.). На Суматре в р-не *Паданг-Лавас* сохранились кирпичные буддийские храмы —«биаро» (11—14 вв.), по композиции напоминающие ранние яванские чанди; биаро сравнительно невелики, но отличаются монументальностью и монолитной простотой объёмов, сдержанностью декора. К нач. 10 в. уже существовала высокая художественная культура на о-ве *Бали*. Здесь индуистские, буддийские, древнеяванские и древнебалийские элементы слились в подлинно народное самобытное целое. К 11—13 вв. относятся высеченные в скалах комплекс «королевских могил» близ Тампаксиринга (Tampaksiring) и «Слоновая пещера» близ Бедулу (Bedulu), замечательная фантастически причудливой резьбой на фасаде. Расцвет архитектуры Бали приходится на период империи Маджапахит. Балийские храмы — «пура» — создавались жителями деревень без проектов, согласно вековым традициям, и позволяют судить о древнейшем зодчестве И. Пура Бесаких (14 в.) восходит, возможно, ко временам доиндуистских террасных святилищ (первые века н. э.). Пура состоят обычно из двух-трёх огороженных дворов. Каменные входные ворота украшаются богатой резьбой. Среди построек внутренних дворов выделяются «меру»— высокие многоярусные сооружения, напоминающие пагоды.

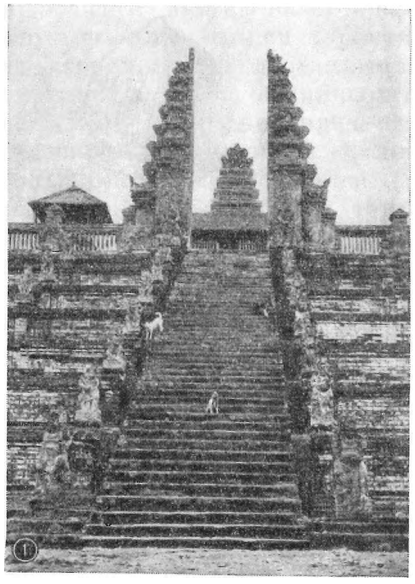
1. Храм (биаро) Бахал I в районе Паданг-Лавас (Центральная Суматра). 11—12 вв.
2. „Королевские могилы" близ Тампаксиринга (Бали). 11 в. 3. „Слоновая пещера" близ Бедулу (Бали). Около 13 в.

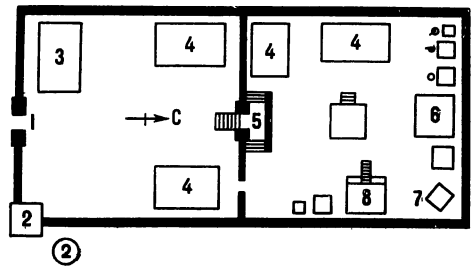






В 14 в. в И. начал проникать ислам, а в начале 16 в. Маджапахит распался на мелкие княжества с мусульманскими династиями во главе. Изменился характер культовой архитектуры. Минарет в Кудусе, близ *Семаранга* (нач. 16 в.), представляет собой ещё традиционную по форме кирпичную ступенчатую башню, на которой установлен лёгкий открытый деревянный павильон с двойным покрытием. Мечеть Мангкунегаран в *Соло* (16 в.) — это уже стоящий на земле большой павильон с двойным

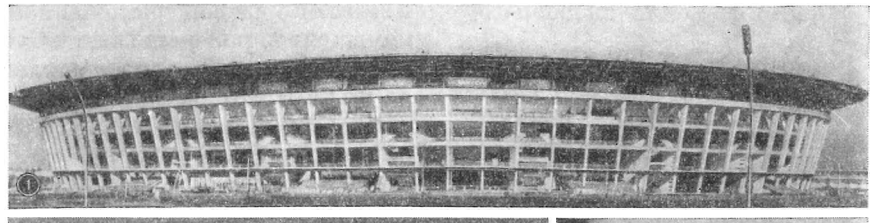


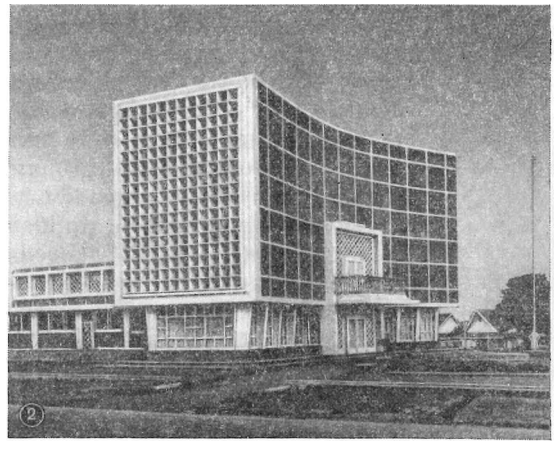


1. Ворота „чанди бентар" и „падуракса" в храме (пура) Бесаких (Бали). 14 в. 2. План балийского храма: 1 — ворота „чанди бентар"; 2 — башня; 3 — кухня; 4 — павильон „бале"; 5 — ворота „падуракса"; 6 — ярусная башня „меру"; 7 — трон божества „падмасана"; 8 — павильон для приношений „песимпанган". 3. Верхняя терраса пура Бесаких.

покрытием, широким внизу и заострённым вверху, что сближает его с деревянной архитектурой Юго-Вост. Азии. В 16 в. в И. появились португальцы, а в 1596 — голландцы, подчинившие затем И. своему колониальному господству и строившие в ней форты, портовые, жилые и общественные сооружения европейского типа. Столица Батавия (*Джакарта*) застраивалась как точная (вплоть до каналов) имитация голландских городов 17 века. Положение И. на скрещении торговых путей вносило пестроту в архитектуру колониальных центров: жилая застройка, в которой смешивались элементы западных и восточных стилей, соседствовала с замысловатыми мечетями, «кратонами» — дворцами местных феодальных правителей (в *Джокьякарте* и Соло, 18 в.), административными зданиями, строившимися в духе европейского классицизма (дворец генерал-губернатора в *Богоре*, 1745), а затем в эклектическом «колониальном стиле». В 20 в. в И. широко переносятся принципы новых течений европейской (гл. обр. голландской) архитектуры; в духе функционализма строятся жилые, административные, общественные здания и отели в *Бандунге* и др. городах. Применительно к тропическому климату устраиваются галереи, лоджии и навесы (вокзал в *Сурабае*), солнцезащитные решётки на окнах (Центр садоводства в Джакарте); используются и мотивы народного зодчества (Технологический институт в Бандунге). Однако до освобождения И. новое строительство лишь обостряло контраст между стихийной массовой застройкой и парадными благоустроенными кварталами, заселёнными европейцами. С установлением независимости И. (1945) строи-

1. Центральная арена спортивного комплекса в Джакарте. 1959—62. Архитекторы Р. И. Семерджиев и др., инженеры Л. А. Муромцев и др. 2. Факультет математики и физики Индонезийского университета в Бандунге. 3. Типовой дом в городе-спутнике Джакарты Кебайоране.





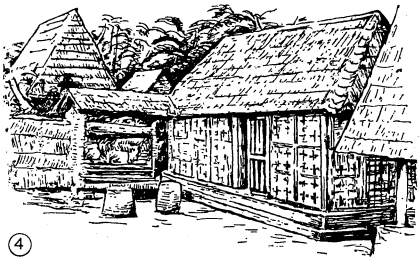
тельство принимает более широкие и упорядоченные формы, возрастает роль планомерного градостроительства (новый город Сумберджая на Суматре, 1952). Развёрнутое строительство ведётся в Джакарте (новые р-ны, город-спутник Кебайоран), Джокьякарте, Бандунге и др. Помощь в этом оказывают советские специалисты, построившие в Джакарте крупный спортивный комплекс, включающий ряд оригинальных сооружений из железобетона и алюминия (1959—62), и госпиталь (1962—63), на о-ве *Амбон* — технологический факультет Индонезийского университета (начат в 1963).

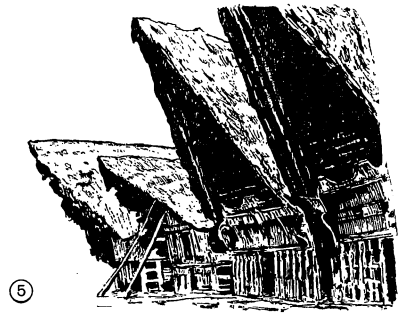
Народное жилище. Различия в уровне развития племён и народностей и разнообразие местных традиций послужили причиной многочисленности и устойчивости типов поселений и жилых домов. Древнейший тип жилища, известный в И., — хижины, овальные (о-в Тимор) или круглые (Зап. Ириан) в плане. Преобладают прямоугольные (б. ч. свайные) дома с каркасом из дерева и бамбука. Деревни Явы состоят из нескольких кварталов-«кампунгов». Лёгкие односемейные дома имеют крытую веранду с торцовой стороны и высокую, пологую у основания и крутую вверху, двускатную крышу; у яванцев дома стоят на земле (пол земляной или глиняный), у сунданцев на З. острова — приподняты на сваях на полметра от земли. Большие родовые дома Суматры, Сулавеси, о-ва Ниас и др. состоят обычно из веранды (иногда отдельной для мужчин и женщин) и жилой части, разделённой на помещения для семей. Для Суматры характерны дома, поднятые на мощных столбах; у тоба-батаков они имеют высокую двускатную седловидную крышу, нависающую над торцовым фасадом; у каробатаков квадратные в плане дома **увенчаны** четырёхскатной крышей, завершённой декоративной надстройкой с четырьмя щипцами; у минангкабау длинные дома покрыты как бы положенными одна на другую седловидными крышами, имеющими на концах очертания рогов буйвола, причём устремлённость ввысь подчёркивается приподнятым на торцах полом. Небольшие общинные дома тораджей на Сулавеси примечательны многослойным бревенчатым основанием на камнях и сильным выносом крыши,

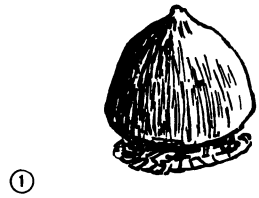
①

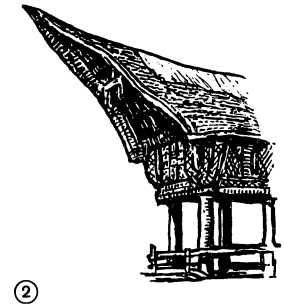
②

③

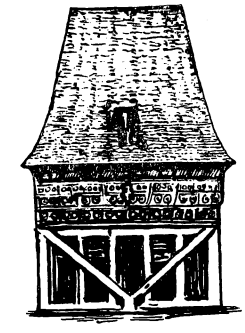

④


⑤


①

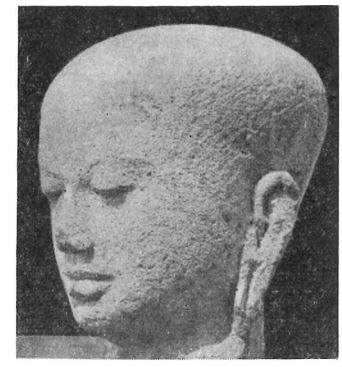

②

③


④

Типы народного жилища. Слева: 1 — дом даяков (Калимантан); 2 — дом минангкабау (Суматра); 3 — квартал («кампунг») в деревне яванцев (Ява); 4 — двор в деревне балийцев (Бали); 5 — дома в деревне тоба-батаков (Суматра). Справа: 1 — хижина (остров Тимор); 2 — дом тораджей (Сулавеси); 3 — дом каробатаков (Суматра); 4 — дом ниасцев (остров Ниас).

опирающейся иногда на столб перед торцом и боковые кронштейны. Вогнутые скаты крыши характерны для ниасцев. Даяки Калимантана строят целые деревни на очень высоких (до 6 *м*) столбах, с длинными (до 180 *м*) общинными домами, которые вмещают до 500 человек. Камень и глина применяются лишь на Бали — для постройки поселений из нескольких обнесённых мощными стенами дворов с небольшими односемейными постройками. Стены родовых домов минангкабау, тоба-батаков, тораджей покрываются обильной резьбой и раскрашиваются. Даяки и ниасцы украшают опорные столбы и двери резными изображениями тотемных животных.

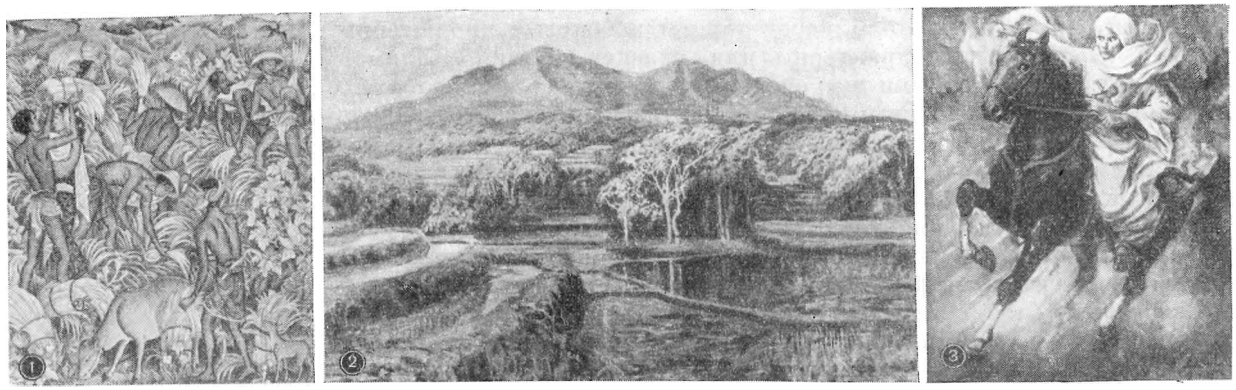


Голова из чанди Севу (или из чанди Плаосан). Камень. 9 в. Джакартский музей.

Изобразительное искусство. Скульптура И. с древности составляла неотъемлемую часть архитектуры. Уже головы из ниш покрытия чанди Бхима (*Диенг*, 7 — нач. 8 вв.) показывают характерную для скульптуры И. обобщённость объёма, мягкость лепки, придающую форме особую «текучую» пластичность. В 8—9 вв. скульптура И. достигла совершенства. Статуи чанди Мендут (ок. 800) отмечены тонкой обобщённостью лепки формы, жизненным ощущением пластики тела, несмотря на условность религиозных канонов. Шедевр индонезийской пластики — голова из чанди Севу (9 в.): необыкновенная монолитность объёма сочетается здесь с живым ощущением портретности, глубокой проникновенностью образа, тончайшей лепкой. Сотни статуй Будды в *Боробудуре* (ок. 800) поражают не только строгой завершённостью и цельностью композиции, но и глубоким ощущением умиротворённого покоя. В рельефах Боробудура, простирающихся на несколько километров, примечательны законченность и спокойная уравновешенность композиции, лирическая мягкость, ритмичность и живая осязаемость формы, общий тон неторопливого повествования. В отличие от драматического напряжения и контрастов, распространённых в индийской скульптуре того времени, в рельефах Борободура господствует ясное и гармоничное приятие жизни; в них отражается сильная светская струя, не подчинённая культовому началу. Эпизоды земной жизни Будды изобилуют чисто жанровыми народными сценами. Если образ самого Будды несколько условен, то окружающие его персонажи показаны живо и достоверно. В сцене встречи мореплавателей с крестьянской семьёй привлекают теплота чувства, точное изображение бытовой обстановки, сельских домов и корабля. Полное поэзии ощущение природы, идиллический и в то же время конкретно-чувственный характер рельефов Борободура ярко проявляются в изображении животных и растительного мира. В рельефах комплекса Лара Джонгранг (*Прамбанан*, 9—10 вв.) усиливаются черты символичности и одновременно драматизма. Наряду с очень меткими бытовыми наблюдениями, необычно смелым изображением человеческих типов и природы, возрастает значение канонизированных фигур божеств. В композициях больше динамики, беспокойного движения, исчезает прежняя цельность мироощущения. В искусстве вост. Явы, напр. в рельефах *Панатарана* (12—15 вв.), при всей их динамике побеждают декоративные тенденции. Рельеф превращается в декоративное панно, где ажурная резьба по камню заполняет всю плоскость, а фигуры деформируются в целях чисто ритмической выразительности. С появлением ислама господствующим стало орнаментальное искусство. Лишь на *Бали* строились храмы, поражающие богатством скульптурного декора. Там же с 16 в. известна народная скульптура, зачастую подлинно реалистическая, свободная от канонических схем.

„Музыкант". Народная балийская скульптура. Камень. 16 в. Балийский историко-художественный музей. Денпасар.

Сцена из „Рамаяны". Рельеф главного храма в Панатаране. Камень. 1-я половина 14 в.

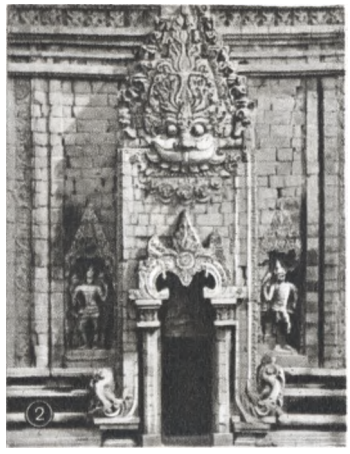


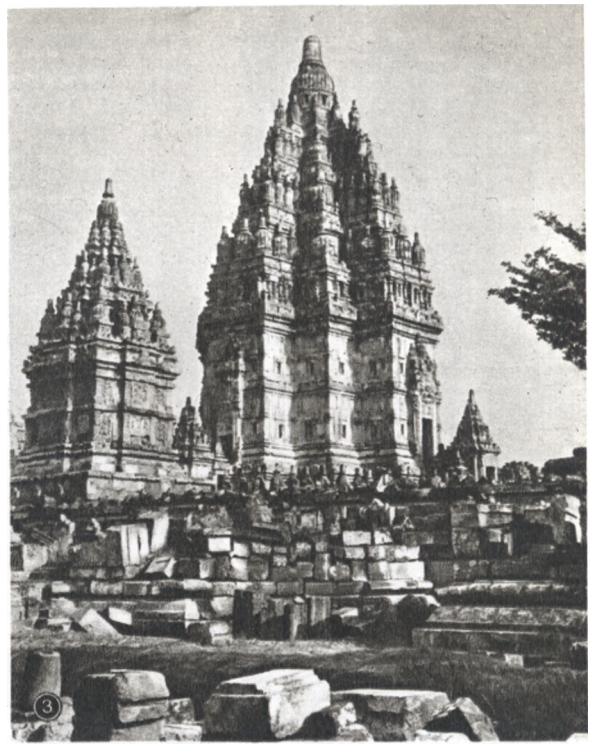
Живопись Индонезии. 1. И. Б. Маде. „Косьба травы". Акварель. 2. С. С. Абдуллах. „Гора Буранран вечером". 3. Б. Абдуллах. „Дипо Негоро в бою". 1949. (Все — в собрании Сукарно).

Древняя живопись И. не сохранилась. Зарождение современной живописи связано с национальным пробуждением народов И. Влияние росписей храмовых панелей и покрывал (выполненных клеевыми красками на мифологические темы) и миниатюры на лонтаровых листьях выразилось в традиционном, декоративно-узорном характере живописи Бали, близкой к панно и красочному народному лубку,— в условной перспективе, в подчинении композиции орнаментальному ритму, что сказывается не только в религиозных, но и в жанровых картинах. Даже те художники (А. А. Г. *Собрат*, И. Б. *Маде*), которые восприняли элементы европейского искусства, сохраняют отчётливый стилизованный рисунок и тонкое декоративное понимание цвета. Их работам, в которых человек сливается с пышно расцветающей природой, свойственно радостное, обычно идиллическое ощущение жизни, полное своеобразной фантастики. Важнейшее место в современной живописи И. принадлежит художникам, работающим в европейской манере. Первым живописцем И., писавшим в реалистической манере, был ещё в сер. 19 в. *Раден Салех*. Его патриотические композиции, драматичные пейзажи, сцены борьбы зверей и охоты, портреты, основанные на тщательном изучении натуры, заложили основы реалистической школы живописи И., начавшей формироваться в конце 19 — нач. 20 вв. С. С. *Абдуллах* и его последователи писали типичные виды И. с террасами рисовых полей и покрытыми дымкой горами. Со временем эта живопись приобрела налёт романтической экзотики. Это сказывается и в живописи Б. *Абдуллаха*, создавшего наряду с патетическим портретом национального героя Дипо Негоро множество эффектных, но поверхностных изображений

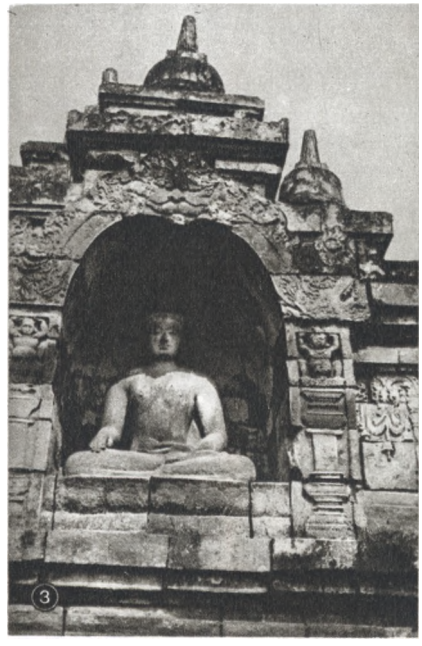
Живопись Индонезии. 1. Х. Нгантунг. „Пастух". Управление культуры. Джокьякарта. 2. С. Суджойоно. „Головной дозор партизанского отряда". 1949. 3. К. Аффанди. „Слепой отец с мальчиком". 1944. (№№ 2—3 — в собрании Сукарно).

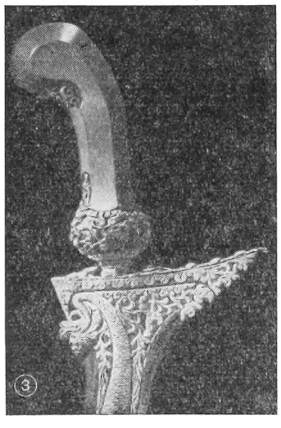
ИНДОНЕЗИЯ. Архитектура. 1. Чанди Каласан в районе Прамбанана. Середина 9 в. **2.** Фрагмент южного фасада чанди Каласан с орнаментом «кала-макара». **3.** Комплекс Лара Джонгранг (в центре — храм Шивы) в Прамбанане. 2-я половина 9 или начало 10 вв. **4.** Чанди Сари в районе Прамбанана. 8—9 вв. **5.** Чанди Сингасари близ Маланга. Около 1300. **6.** Комплекс Панатаран (восточная Ява). 12—15 вв. (справа — храм, 1369). **7.** Минарет в Кудусе, близ Семаранга. Начало 16 в.





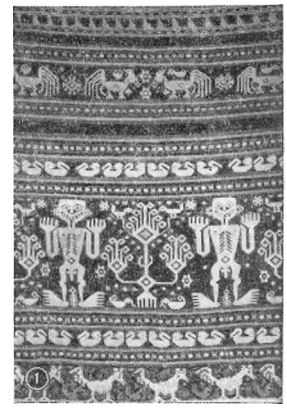
ИНДОНЕЗИЯ. Скульптура. **1.** Голова из ниши покрытия чанди Бхима (плато Диенг). Камень. 7—8 вв. Джакартский музей. **2.** Фрагмент статуи Локешвары в чанди Мендут близ Боробудура. Камень. Около 800. **3.** Статуя Будды на святилище Боробудур. Камень. Около 800. **4.** Сцена из «Рамаяны». Рельеф на балюстраде храма Шивы в комплексе Лара Джонгранг в Прамбанане. Камень. 2-я половина 9 или начало 10 вв. **5.** «Омовение Бодхисатвы» и «Встреча мореплавателей». Рельефы на святилище Боробудур. Камень. Около 800.

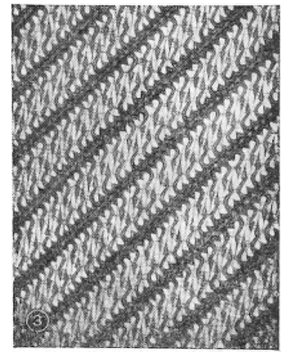




женщин различных народностей И. Ещё в условиях колониального гнёта в Джакарте в 1937—1938 было образовано прогрессивное Объединение художников И. (Persatuan Ahliahli Gambar Indonesia — «Персаги»), сыгравшее важную роль в развитии искусства И. в период японской оккупации и борьбы за независимость. Художники, входившие в «Персаги», — С. *Суджойоно*, А. *Джая*, К. *Аффанди*, Х. *Нгантунг*, Б. *Ресобово* и др., работали над патриотическими плакатами и картинами, утверждаясь на позициях реализма. В картине «Головной дозор партизанского отряда» Суджойоно создал суровый героический образ партизана, изображённого на фоне развалин и стремительно бегущих облаков. Творчеству Аффанди присущи романтическая приподнятость и бурная эмоциональность, горячая любовь к человеку, к простым труженикам. К монументальным народным образам тяготеет Нгантунг. Возрождение монументальной скульптуры из песчаника и туфа, предназначенной для площадей и общественных зданий, связано с деятельностью Г. *Хендры*. Развиваются также книжная и журнальная иллюстрация и гравюра (Суромо, Suromo, р. 1918). Среди многообразных тенденций современного искусства И. вплоть до самых модернистских (сюрреализм, абстракционизм) господствующим является стремление к отражению действительности, к актуальности искусства и его связи с жизнью народа. Характерно, что созданная в Джокьякарте в 1950 Индонезийская академия изобразительных искусств на первое место в обучении ставит наблюдение природы и повседневного народного быта. Творчество молодых художников И. показывает плодотворность этих методов.

Декоративное искусство. Древние традиции имеют многие художественные ремёсла И., особенно резьба по дереву и бамбуку. Простейшими инструментами виртуозно выполняется разнообразный, раскрашенный в разные цвета орнамент, украшающий дома минангкабау (Суматра), тораджей (Сулавеси) и др. народностей. Бали славится деревянной утварью, масками, статуэтками людей, животных и птиц, выполненными с необыкновенной изобретательностью и живостью. На многих о-вах (Ява, Суматра, Калимантан, Ниас,





Декоративное искусство Индонезии. Слева: 1 — театральная маска демона (Черибон, Ява); 2 — тростевая кукла для теневого театра „ваянг" (Ява); 3 — крис с золотой инкрустацией (Ява); 4 — керамическая группа (юж. Сулавеси). (Все — Королевский институт тропиков, Амстердам). Справа: 1— фрагмент тканой женской одежды (остров Сумба), собрание Лангевис; 2—корзина, плетённая из лонтаровых листьев (остров Кисар); 3— батик с золотой вышивкой (Ява); 4—фрагмент деревянной резной сваи (Южная Суматра). (№№ 2—4 —Королевский институт тропиков, Амстердам).

„Макара". Бронза. Джакартский музей.

Тимор и др.) вырезают стилизованные фигурки демонов, предков, тотемных животных и т. д. Из окрашенного бамбука, пальмовых листьев и трав искусно плетутся цыновки, шляпы, сумки (Бали, Сулавеси и др.). Производятся ювелирные изделия из серебра и золота — браслеты, сосуды, оружие с фигурами мифологических существ и животных (Ява, Суматра, Бали), латунная посуда, богато орнаментированные кинжалы-«крисы». Давнюю традицию имеет бронзовое литьё способом «утраченного воска». Ткани «батик» славятся разнообразием и красотой многоцветного геометрического или фантастического орнамента: в батике неокрашенным остаётся узор, нанесённый из воронок растопленным воском; дополнительные тона вносятся при последующей окраске, когда воск по частям удаляется. Одежда украшается также тканым узором и вышивкой, причём для разных районов характерно преобладание различных цветов и мотивов (фигуры предков, древо жизни, животные, птицы, растительный и геометрический орнамент). Из причудливо вырезанной и орнаментированной кожи изготовляются, в частности, куклы теневого театра «ваянг», замечательные изящно стилизованными контурами и вместе с тем острой выразительностью и характерностью. Многообразны гротескно-выразительные культовые и театральные маски. Среди керамических изделий И. выделяются сосуды с полихромным или резным растительным орнаментом, фигурки людей и животных (Сулавеси), корчаги даяков (Калимантан) с рельефными изображениями драконов.

Лит.: Картины из коллекции президента Республики Индонезии д-ра Сукарно, т. 1—4, [Пекин, 1956—61]; Гаврилов Н., Живопись современной Индонезии, «Искусство», 1956, № 8; Ротенберг Е., Средневековое искусство Индонезии, «Искусство», 1958, № 11; [П. Рябинкин], Искусство Индонезии, М., 1959; Изобразительное искусство Индонезии, М., 1962; Прокофьев О., Традиции и современность в искусстве Востока, «Искусство», 1962, № 10; Amerta. Warna warta kepurbakalaan, v. 1—3, Djakarta, 1952—55; Coomaraswamy A. K., History of Indian and Indonesian art, N. Y.—L., 1927; Verneuil M. P., L'art à Java, P.—Brux., 1927; Rowland B., Early Indian and Indonesian art, Newton (Mass.), 1938; Bosch F. D. K., «Local genius» en oud-javaanse kunst, Amst., 1952; Bernet Kempers A. J., Ancient Indonesian art, Amst., 1959; Wagner F. A., Indonesia. The art of an island group, L., 1959; Arts and crafts in Indonesia, Djakarta, [1958]; Stutterheim W. F., Rāma-Legenden und Rāma-Reliefs in Indonesien, Münch., 1924; Sardjito M., The revival of sculpture in Indonesia, Jogjakarta, 1953; Moerdowo R., Indonesian painting, «The Studio», 1956, November, v. 152; Kaudern W., Ethnographical studies in Celebes, v. 1—5, Göteborg, 1925—38; Ahmad Datuk Batuah, Tambo Minangkabau dan adatnja, Djakarta, 1956; Helbig K., Urwaldwildnis Borneo, Lpz., 1957; Kadang K., Ukiran rumah Toradja, Djakarta, 1960.

ОСТРОВА. ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

А́МБОН (Ambon) — о-в в юж. группе Молуккских о-вов. В г. Амбоне — технологич. ф-т Индонез. ун-та (отд. океанологии и кораблестроения, начат в 1963, сов. арх. В. П. Бондаренко, О. А. Кашинцева, Л. Н. Меншутина, инж. В. П. Егоров, Н. В. Филатова). Протестантская ц. (1952—56).

БА́ЛИ (Bali) — о-в в группе Малых Зондских о-вов. Старинный центр индонез. культуры («о-в тысячи храмов») и нар. иск-ва (живопись, лубок, керамика; ткани с богатой расцветкой, золотыми и серебр. нитями; резьба по дер., рогу, кости и камню; ювелирные, металлич., кожаные изделия; разноцветные плетения из тростника, бамбука и трав). **«Королевские могилы»** близ деревни Тампаксиринг (11 в.): мон. и 9 высеч. в скальных нишах (выс. 7 *м*) фасадов чанди. **«Слоновая пещера»** (Гоа Гаджах) близ Бедулу (ок. 13 в.), Т-образная в плане, со статуей Ганеши внутри; перед выступающим резным фасадом — бассейн с фонтанными фигурами. Среди десятков тысяч храмов («пура») древнейший — **Бесаких** на г. Агунг (восходит к первым вв. н. э., построен в осн. в 14 в.): 3 террасных двора, пилонные («чанди бентар») и крытые («падуракса») ворота с богатым декором; во дворах — ярусные башни («меру») и кам. платформы с крышей на дер. столбах («бале»). В пура Панатаран Сасих в Педженге — бронзовый котёл-барабан «балийская луна» (бронзовый век).

Балийский историко-художеств. м. в Денпасаре. **«Храм живописи»** в Убуде, осн. в 1954.

Лит.: Демин Л. М., Остров Бали, М., 1964; Covarrubias M., Island of Bali, N. Y., 1938; Bernet Kempers A. J., Bali purbakala, Djakarta, 1956; Goris

Богор. Дворец президента (бывшая резиденция генерал-губернатора Бёйтензорг). 1745.

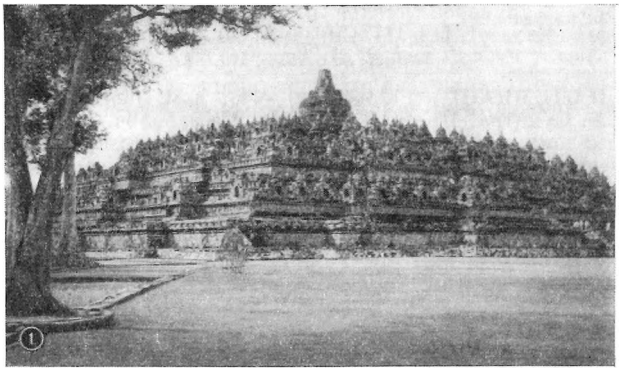
R., Bali. Atlas kebudajaan, Djakarta. 1956; Bali..., Djakarta, 1958.

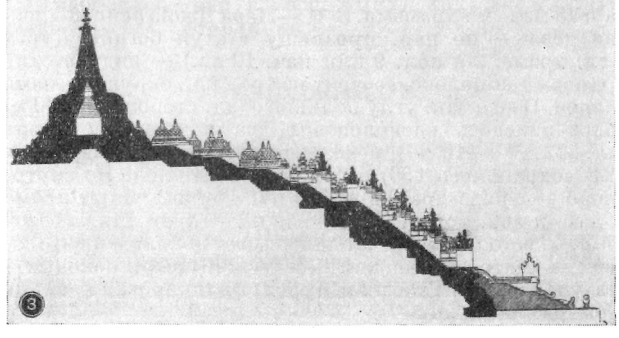
БАНДУ́НГ (Bandung, Bandoeng) — г., адм. центр пров. Зап. Ява. Осн. в 1810, имеет прямоуг. планировку, широкие озелен. ул., парки (Таман Сари и др.). Дворцы «Мердека» и «Двиварна», отели в европ. стилях. Технологич. ин-т в стиле домов минангкабау. Здание ф-та математики и физики Индонез. ун-та в совр. стиле.

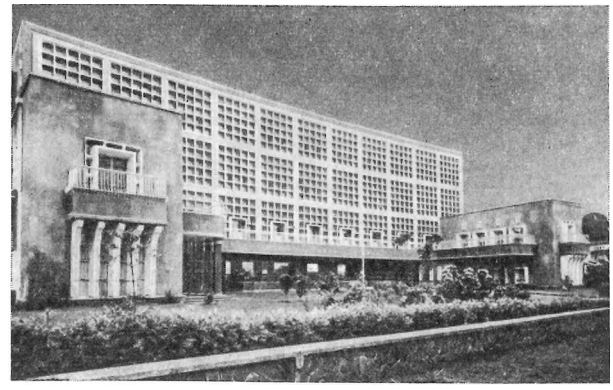
БО́ГОР (Bogor; в 1745—1948 — Бёйтензорг, Buitenzorg) — г. на Яве к Ю. от Джакарты. В 12—16 вв.— столица княжества, с 1745 — резиденция голл. генерал-губернатора. Дворец президента И. (1745, классицизм). Ботанич. сад (осн. в 1817, пл. 110 *га*). Зоологич. м. (1894). Новый дворец (1952).

БОРОБУДУ́Р (Borobudur, букв.— «холм-храм»)—буддийское святилище в долине Кеду (на Ю. центр. Явы).

Боробудур. Около 800: 1 — общий вид; 2 — вид сверху; 3 — разрез.







Джакарта. Центр садоводства.

Построен ок. 800 (или ок. 825) из крупных блоков андезита на склонах природного холма. Б.— ступенчатая пирамида из 10 ярусов (дорога процессий, 5 кв. в плане террас, 3 круглых террасы с 16, 24 и 32 ступа, верхняя терраса с большим ступа). Выс. Б.—31,5 *м*, дл. основания — 123 *м*; на галереях — 1460 сюжетных и 1212 декорат. рельефов; в нишах террас и в ажурных ступа — 504 статуи Будды.

Чанди **Мендут** (в 3 *км* к В. от Б.; в целле — статуи Будды и 2 бодхисатв) и **Павон** (по прямой линии между чанди Мендут и Б.).

Лит.: Pleyte C. M., Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Tempels von Bôrô-Budur, Amst., 1901; Krom N. J., Barabudur. Archaeological description, v. 1—2, The Hague, 1927; A short guide to the Borobudur and the Lara Djonggrang temples, Jogjakarta, 1954.

ДЖА́БУНГ (Djabung) — чанди, кирп. шиваистский храм (сер. 14 в.) на С. вост. Явы. Цилиндрич. башня на кв. в плане ступенч. цоколе (выс. 16 *м*).

ДЖАКА́РТА (Djakarta; в 1619—1948 — Батавия)—г., столица И., на сев. побережье зап. Явы. Поселение известно с 5 в.; гавань королевства Тарума; в 7—нач. 16 вв.—порт сунданского княжества Паджаджаран, наз. Сунда-Келапа (Sunda Kelapa); в 1527—1619 — Джаякерта (Djajakerta, «Славная крепость»); в 1619 разрушена голландцами, построившими крепость Батавия (Batavia, ныне «Старый г.», деловой центр Кота) с каналами, домами 17—18 вв. в голл. духе, Пенанг-скими (Амстердамскими) воротами (1671), португ. церковью (1695), зданием Гос. архива (сер. 17 в.), домом генерал-губернатора (1708), ст. ратушей (1710—1712). В 1808 к Ю. от Коты осн. «Новый г.» (голл. Велтевреден, ныне — Гамбир) с прямоуг. планировкой, озелен. широкими ул. и пл. (пл. Свободы — Мердека, с дворцом президента «Истана Мердека» и др. зданиями в неоклассич. стиле — музей, 1862, дворец вице-президента и др.), обществ. зданиями, отелями и особняками. На С.-В.— порт Танджунгприок; на Ю.— жилые р-ны Гондангдия, Ментенг; на Ю.-В.— Джатинегара (б. голл. лагерь Местер-Корнелис). В 1905—20 построены Новая Гондангдия и Новый Ментенг, в 1947—58 — город-спутник Кебайоран, позднее — р-ны Танджунг (1952), Петоджо, Танах-Тинги, Грогол и др. В застройке Д. (в осн. малоэтажной) смешаны вост. и европ. черты. В совр. стиле — ряд отелей, Министерство иностр. дел (1958), Центр. госпиталь, Центр садоводства. Пром. выставка СССР (1960, сов. арх. В. В. Лебедев, инж. А. С. Лесневский). Спорт. комплекс (1959—62, сов. арх. Р. И. Семерджиев и др., инж. Л. А. Муромцев и др.) с ареной на 100 тыс. мест, залом, бассейнами и т. д. Госпиталь на 200 коек с поликлиникой и общежи-

тием (1962—63, сов. арх. Л. А. Гришаев). Монумент Независимости (бр., 1964, скульптор М. Г. Манизер, арх. И. Е. Рожин, см. *РСФСР*).

Джакартский музей (М. Ин-та индонез. культуры), осн. в 1778: археологич., этнографич., художеств. собр. **Гор. музей:** ст. мебель, живопись и т. д. **Карт. гал.**, осн. в 1958.

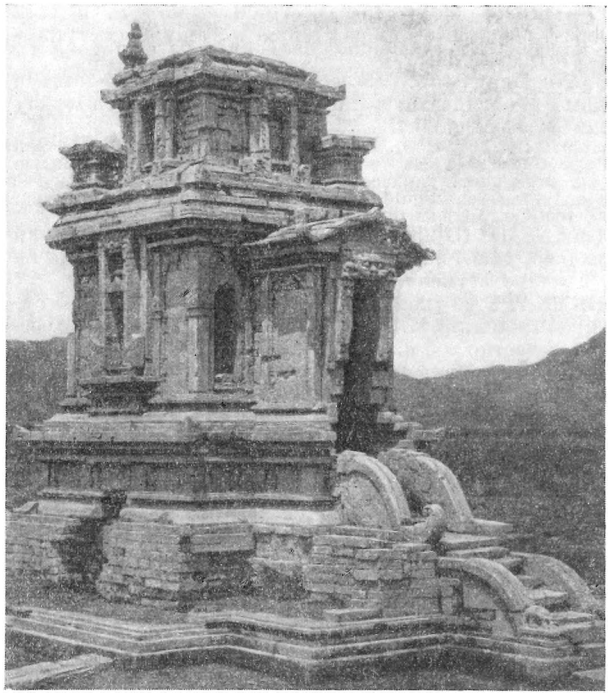
Лит.: Djakarta dewasa ini, [Djakarta, 1955].

ДЖОКЬЯКА́РТА (Djokjakarta, Jogjakarta) — г. на Ю. центр. Явы, в 1946—49 — столица И., ныне адм. центр автономного р-на. Широкие гл. магистрали (Малиоборо, Пачинан), в центре — «кратон» (дворец султана Д., 1755—60, прямоуг. в плане, с 4 концентрич. дворами, обнесён стеной с башнями по углам). Музей (1935). Ун-т «Гаджа Мада» (1945—59, в совр. стиле). Живописная малоэтажная застройка. Изготовление серебр. изделий, батика, крисов, обработка черепахового панцыря, кожи (центр — Кота-Гедех в 6 *км* к Ю. от Д.). Пам. генералу Судирману (1951, Г. *Хендра*). **Музей яванской культуры** (Sana Budaja). **Карт. гал. Управления культуры.**

Близ Д.— *Боробудур* и *Прамбанан*.

Лит.: Jogjakarta, Djakarta, 1955.

ДИЕ́НГ (Dieng) — плато (2 тыс. *м* над уровнем моря) на С.-З. центр. Явы; ансамбль шиваистских чанди (выс. до 16 *м*), возникший в 7— нач. 8 (или 9) вв. Из неск.



Диенг. Чанди Пунтадева. 7—8 вв.

сотен чанди сохранились т. н. Арджуна, Семар, Шриканди, Пунтадева, Сембадра, Даравати, Гатоткача и Бхима (последний интересен пирамид. увенчанием с ярусами арочных ниш).

МАКА́ССАР (Makassar) — г., адм. центр пров. Юж. Сулавеси на Ю.-З. о-ва. В 17 в.— голл. поселение Влардинген. Параллельные ул. идут от порта к б. голл. форту Роттердам (1667). Ремёсла: плетение из тростника и пальмовых листьев, серебр. изделия.

МАЛА́НГ (Malang) — г. на В. Явы. В ср. века — столица княжества Сингасари. В окр. М.— кв. в плане башнеобразные заупокойные храмы: чанди **Кидал** (сер. 13 в.) и **Сингасари** (ок. 1300); чанди **Джаго** (ок. 1280) в виде пирамиды из трёх высеч. из скалы террас со святилищем, сдвинутым к концу верхней террасы.

Лит.: Brandes J. L. A., Beschrijving van tjandi Singasari en de wolkentooneelen van Panataran, [s. l.], 1909.

МЕДА́Н (Medan) — г., адм. центр пров. Сев. Суматра. Развился как торговый центр и порт с 1865. Дворец султана. Крупнейшая в И. мечеть. Здания в совр. стиле.

НИА́С (Nias) — о-в у зап. побережья Суматры. Сохранил древнейшую культуру (мегалитич. сооружения, бронз. барабаны, дер. резные фигуры предков и т. д.).

Лит.: Suzuki P., The religious system and culture of Nias Indonesia, 's Gravenhage, 1959.

ПАДА́НГ-ЛАВА́С (Padang Lawas — «обширная равнина») — р-н центр. Суматры с 16 кирп. храмами — «биаро» (в осн. буддийскими) 11—14 вв. Храмы, располож. внутри двора на одной-двух террасах, имеют кв. план, 3-ярусное круглое или 8-угольное завершение (биаро Бахал I, II и III, Си Памутунг, Сангкилон и др.).

Лит.: Schnitger F. M., Forgotten Kingdoms in Sumatra, Leiden, 1939.

ПАЛЕМБА́НГ (Palembang) — г., адм. центр пров. Юж. Суматра. Пром. центр и порт в заболоч. местности с домами на сваях. Постройки 18—19 вв.: крепость, мечеть и др. Госпиталь (1958). Гончарное производство, гравирование.

ПАНАТАРА́Н (Panataran) — шиваистский храмовый комплекс на склоне г. Келут (вост. Ява, построен между 1197—1434). В двух передних дворах — свободно располож. террасные основания древних дер. построек, неск. небольших святилищ, храм Змеи (Нага) и башнеобразный храм, датиров. 1369, с пирамид. верхом; в 3-м дворе — трёхтеррасный цоколь гл. храма (верх, видимо, был дер.). Основания стен с рельефами, статуи «раксасов» — хранителей.

Лит.: Brandes J. L. A., Beschrijving van tjandi Singasari en de wolkentooneelen van Panataran, [s. l.], 1909.

ПРАМБАНА́Н (Prambanan) — с. на Ю. центр. Явы; расположено в долине, где сохранились ср.-век. постройки. **Чанди Каласан** на З. долины, посвящён Таре, осн., возможно, в 778, позднее перестроен, нынешний облик—сер. 9 в.; состоит из кв. террасы (дл. стороны—45 *м*), крестообразного в плане объёма (с центр. и 4 боковыми помещениями) и 3-ярусного покрытия (общая выс.—24 *м*). **Чанди Сари** (8—9 вв.) — прямоуг. в плане 2-этажная постройка (пл. 17,3 *м*×10 *м*) с 6 внутр. помещениями (в прошлом, возможно, жилыми); увенчание — 3 ряда по 3 ступа. **Чанди Севу** (1-я пол. 9 в.) на В. долины — буддийский храмовый комплекс (пл. 185 *м*×165 *м*); крестообразный в плане храм, окруж. четырьмя концентрич. кв. из 240 небольших святилищ. **Чанди Плаосан** (сер. 9 в.) к В. от Севу — буддийский храмовый комплекс: два храма в прямоуг. дворах, окруж. тремя концентрич. прямоугольниками из 58 малых храмов и 58 ступа; к Ю.— храм, окруж. 69 ступа и 18 малыми храмами. В П.—**Лара Джонгранг** («Стройная дева» — по нар. прозвищу статуи богини Дурги в гл. храме; 2-я пол. 9 или нач. 10 вв.) — индуистский храмовый комплекс, состоит из трёх кв., окруж. стенами дворов. В юго-зап. углу большого (дл. стороны — 390 *м*) двора наискось расположены два концентрич. двора (пл. 222 $м^2$ и 110 $м^2$), между их стенами — 4 квадрата из 224 (сохранилось 156) небольших святилищ. Во внутр. дворе — 2 ряда храмов по 3 в каждом и 2 малых храма у сев и юж. ворот. Крупнейший — храм Шивы (выс. 47 *м*, крестообразный в плане, имеет цоколь и пирамид. верх; в центр. помещении —статуя Шивы, в боковых— статуи Агастьи, Ганеши и Дурги) фланкирован храмами Брахмы и Вишну.

Лит.: Gronemann J., The Hindu ruines in the plain of Prambanan, Semarang, 1901; Bernet Kempers A., Tjandi Kalasan dan Sari, Djakarta, 1954; A short guide to the Borobudur and the Lara Djonggrang temples, Jogjakarta, 1954; Petundjuk singkat tentang tjandi Lara Djonggrang, Jogjakarta, [1955].

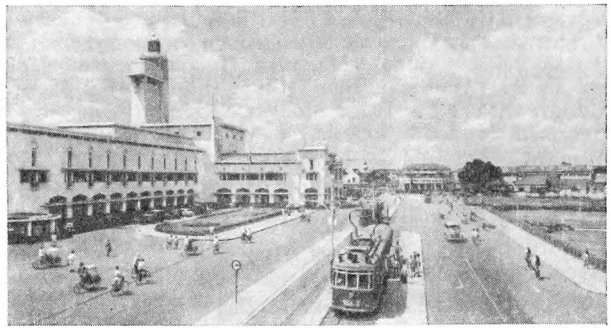
СЕМАРА́НГ (Semarang) — г., адм. центр пров. Центр. Ява на сев. побережье Явы. В С.— монумент Молодёжи (1953, Г. *Хендра*, Дж. Трисно).

Близ С.— Джапара (центр резьбы по дер.), к Ю. — Унгаран (храмы, статуи предков), к Ю.-З. — храмы плато *Диенг* и к С.-В.— Кудус (мечеть, нач. 16 в., с кирп. минаретом в стиле построек гос-ва Маджапахит).

СО́ЛО (Solo; Суракарта, Surakarta) — г. в центр. части Явы. Осн. в 1667, ст. центр индонез. культуры (выделка батика, кожаные, ювелирные изделия, резьба по кости и дереву, изготовление кри сов). Мечеть Мангкунегаран (16 в.). «Кратон» (б. дворец султана; осн. в 1745). Дефектологич. ин-т (1950).

СУ́КУХ (Sukuh) — террасное святилище (1-я пол. 15 в.) на склоне г. Лаву к В. от *Соло*. Сочетает черты древней «мегалитической» культуры, связанной с культом предков, и индуистской арх-ры; состоит из 3 террас с мегалитич. обелиском на верхней.

СУРАБА́Я (Surabaja)—г., адм. центр пров. Вост. Ява, деловой и культурный центр, порт. Изготовление кри-



Сурабая. Вокзал.

сов, батика, резьба по дереву. К Ю.-З. от С., близ г. Маджокерто,— *Травулан* (б. столица Маджапахит).

ТРАВУЛА́Н (Trawulan) — деревня на месте столицы империи Маджапахит (конец 13—нач. 16 вв.). В плане г. представлял собой неправ. 4-угольник (ок. 4 *км* × 2,5 *км*). Внутри г.— центр. пл., дома знати, резиденция правителя. Кварталы жилых домов — за кирп. гор. стеной. Ворота, дворцы и храмы были кирп., др. постройки — из дер., бамбука и трав. Сохранились небольшая круглая хижина с шатровой крышей, ворота Баджанграту (14 в.) в форме чанди с проёмом и высоким покрытием, чанди Браху и чанди Тикус, состоящий из двух террас, окруж. башенками, и бассейна.

Музей-заповедник Т., осн. в 1925: арх. пам., богатое собр. ср.-век. терракоты.

ХУДОЖНИКИ

АБДУЛЛА́Х (Abdullah) — семья художников: 1) Сурио Субротo (1878—1941) — один из родоначальников реалистич. живописи И. Уч. в АХ в Гааге. Произв.: «Бандунгское пагорье» (1935), «Пейзаж Центральной Явы», «Цветное озеро», «Гора Буранран вечером» — все в собр. Сукарно. 2) Басуки (р. 1915) — живописец, сын Сурио Суброто. Уч. в АХ в Гааге, затем в Париже и Риме. Произв.: «Дипо Негоро в бою» (1949), портрет Сукарно, серия портретов женщин И., «Боронование поля», «Пейзаж Кинтамани» — все в собр. Сукарно. 3) Триёто (р. 1916) — скульптор, дочь Сурио Суброто (в замужестве — Чокросухарто). Проф. Академии изобразит. иск-в в Бандунге. Автор символич. пам. в Джакарте и Джокьякарте.

АФФА́НДИ (Affandi), Кусума (р. 1910, Черибон, Ява) — живописец и график. Самоучка. Посетил Индию и Европу. Прогрессивный обществ. деятель, основатель объед. Нар. художники (1947) и Союза худож. И. (1952). Произв.: «Пища народа» (Министерство просвещения, Джакарта), «Моя мать» (Джакартский м.); «Слепой отец с мальчиком» (1944), «Балийский петушиный бой», «Народные ополченцы на тактических занятиях» (1946) — все в собр. Сукарно.

ДЖА́Я (Djaja) — живописцы, братья: 1) Агус (р. 1.IV. 1913, Пандегланг, Ява) — один из основателей объед. «Персаги» (1937—38). Самоучка. Автор стилизов. картин на темы эпоса. Произв.: «Искушение Будды-аскета» (1942), «Нирвана» (1950) — оба в собр. Сукарно. 2) Отто (р. 1916, Ранкасбитунг, Ява) — ученик и последователь Агуса. Произв.: «Приснившаяся красавица», «Купанье под радугой» (1951) — оба в собр. Сукарно.

ДУЛЛА́Х (Dullah; р. 1919, Соло) — живописец. Секретарь объед. Молодые деятели иск-ва И., хранитель собр. Сукарно. Автор патриотич. картин, пейзажей, портретов, натюрмортов. Произв.: «Партизаны перед операцией» (1949), «Зверства оккупантов» (1949), «Лес у вулкана Мерапи» (1949), «Подношение» (1950), портрет Фатимы Дуллах (1950), портрет балийской танцовщицы Ни Маде Дарми (1952), «Гора Лаву» (1953), «Заливные поля на Бали» (1955) — все в собр. Сукарно.

МА́ДЕ (Made), Ида Багус (р. 1917, Бали) — живописец. Секретарь Об-ва худож. Бали. Представитель балийской школы. Произв.: «Приношения богине Шри» (1953), «Косьба травы», «Кремация на Бали» — все акв., в собр. Сукарно.

НГА́НТУНГ (Ngantung), Хенк (р. 1. III. 1921, Богор) — живописец и график. Прогрессивный обществ. деятель, один из руководителей Об-ва нар. культуры. Автор реалистич. портретов, пейзажей и жанр. картин. Произв.: «Стрельба из лука» (1944), «Беженцы» (1947), «Гаджа Мада» (1950), «Пейзаж Сулавеси» (1954), портрет балийской танцовщицы Ни Чаван (1952) — все в собр. Сукарно; «Пастух» (Управление культуры, Джокьякарта).

РАДЁН СА́ЛЕХ Шариф Бустаман (Raden Saleh Sjarif Bustaman; 1807 или 1814, Семаранг — 23. IV. 1880, Бёйтензорг, ныне Богор) — живописец. Происходил из семьи правителей Семаранга. Уч. в Батавии у А. Пайена, с 1830 — в Гааге у А. Схелфхаута и К. Крюсемана, посетил Францию, Германию, Италию и (совм. с О. Верне, см. *Франция*) Алжир. Вернулся на Яву в 1851. Первый представитель новой живописи в И. Произв.: «Борьба на смерть» (Гор. м., Амстердам), «Дом лесничего» (Муницип. м., Гаага); «Гнедые жеребцы», «Охота на тигра» (оба в М. замка Гота, ГДР); «Охота на львов» (1841, М. изобразит. иск-в, Рига), портреты яванской знати (кратон в Джокьякарте), «Взятие в плен Дипо Негоро».

РЕСОБО́ВО (Resobowo), Басуки (р. 18. II. 1916, Батураджа, Суматра) — живописец, график, театр. художник. Прогрессивный обществ. деятель. Произв.: «Девушка» (частное собр.).

СОБРА́Т (Sobrat), Анак Агунг Где (р. 13. VII. 1914, Падангтегал, Бали) — живописец. Председатель Об-ва худож. Бали. Представитель балийской школы. Произв.: «Танец джогед» (1953), «Одевание балийской танцовщицы» — оба акв., в собр. Сукарно.

СУДА́РСО (Sudarso; р. 1914, Пурвокерто, Ява) — живописец. Ученик К. *Аффанди*, член объед. Нар. художники. Произв.: «Храм в Убуде» (1949), «Анна» (1950), «Женщина из Джокьякарты» (1953), «Девушка с красным поясом» (1954) — все в собр. Сукарно.

СУДЖОЙО́НО (Sudjojono), Сударсоно (р. 1913, Кисаран, Суматра) — живописец и график. Уч. у Пирнгади. Прогрессивный обществ. деятель и теоретик иск-ва, основатель объед. «Персаги» (1937—38) и Молодые деятели иск-ва И. (1946). Эволюционировал от экспрессионизма и сюрреализма к реализму. Произв.: «Головной дозор партизанского отряда» (1949), «Революционные соратники» (1947), «Беженцы» (1947), «Перед раскрытым пологом» (1939), «В деревне» (1950), «Портрет соседа» (1950), «У вулкана Мерапи» (1955) — все в собр. Сукарно.

СУНА́ССА (Sunassa), Эмирия (р. 1895, о-в Тимор) — живописец. Работает в Джакарте. Произв.: «Анклунг» (Министерство просвещения, Джакарта), «На краю дороги», «Уличная».

СУТИ́КСНА (Sutiksna), Сурья (р. 19. I. 1924, Чикампек, Ява) — живописец и график. Основатель Союза художников И. (1952). Произв.: «Кактусы», «Скрипка» — оба в собр. Сукарно.

ТРУ́БУС (Trubus), Сударсоно (р. 23. IV. 1926, Ватес, Ява) — живописец. Член объед. Нар. художники. Произв.: «Портрет девушки» (1951), «Девушка у окна» (1953), «Портрет индонезийской женщины» (1955) — все в собр. Сукарно.

ХЕ́НДРА (Hendra), Гунаван (р. 1918, Бандунг) — скульптор и живописец. Самоучка. Прогрессивный обществ. деятель, основатель объед. Нар. художники (1947), руководитель зап.-яванского отд. Об-ва нар. культуры. Произв.: монумент Молодёжи в Семаранге (1953, совм. с Дж. Трисно), пам. генералу Судирману в Джокьякарте (1951), картина «Ищут в голове» (1953, собр. Сукарно).

ЭФФЕ́НДИ (Effendi), Усман (р. 28. XII. 1919, Паданг, Суматра) — живописец и график. Самоучка. Работает в Джакарте. Произв.: «Батакская деревня» (Гор. музей, Амстердам).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Индонез. академия изобразит. иск-в (Akademi Seni Rupa Indonesia—ASRI) в Джокьякарте, осн. в 1950. **Академия изобразит. иск-в** в Бандунге, осн. в 1950. **Художеств. академия** в Медане, осн. в 1958. **Арх.-строит. отд. ф-та тех. наук ун-та «Гаджа Мада»** в Джокьякарте, осн. в 1949. **Отд. арх-ры ф-та тех. наук Индонез. ун-та** в Бандунге, осн. в 1950. **Отд. арх-ры и изящных иск-в Технологического ин-та** в Бандунге, осн. в 1959.

ОРГАНИЗАЦИИ

Об-во нар. культуры (Lembaga Kebudajaan Rakjat—LEKRA), осн. в 1950, объединяет прогресс. художеств. интеллигенцию И., устраивает Нар. художеств. выставки в Джакарте и др. гг. **Молодые деятели иск-ва И.** (Seniman Indonesia Muda) в Соло и Джокьякарте, осн. *Суджойоно* в 1946 в Магеланге. **Нар. художники** (Pelukis Rakjat) в Джокьякарте, осн. в 1947 *Аффанди* и *Хендрой*. **Художники И.** (Pelukis Indonesia) в Джокьякарте, осн. в 1950. **Молодые худож. И.** (Pelukis Indonesia Muda) в Джокьякарте, осн. в 1952. **Центр художеств. сил И.** (Pusat Tenaga Pelukis Indonesia) в Джокьякарте. **Союз худож. И.** (Gabungan Pelukis Indonesia) в Джакарте, осн. в 1952. **«Солнце»** (Matahari) в Джакарте, осн. в 1956. **«Щедрая душа»** (Djiwa Mukti) в Бандунге, осн. в 1948. **«Мастерская худож.»** (Sanggar Seniman) в Бандунге, осн. в 1952. **«Духовно возвыш. творчество»** (Tjipta Pantjaran Rasa) в Бандунге. **«Светоч»** (Prabangkara) в Сурабае. **Молодое поколение худож.** (Angkatan Pelukis Muda) в Маланге. **Поколение изобразит. иск-ва И.** (Angkatan Seni Rupa Indonesia) в Медане (Суматра), осн. в 1945. **Молодые деятели иск-ва И.** (Seniman Muda Indonesia) в Букиттинги (Суматра). **«Вонгкен Веру»** (Wongken Weru) на Сулавеси. **Об-во худож. Бали** в Убуде, осн. в 1931.

ПЕРИОДИКА

«Almanak Seni» («Альманах искусства») — выходит с 1957 в Джакарте. **«Budaja»** («Культура») — ж., выходит с 1952 в Джокьякарте. **«Indonesia. Madjalah Kebudajaan»** («Индонезия. Журнал культуры») — выходит ежемесячно с 1950 в Джакарте. **«Seni»** («Искусство») — ж., выходит с 1955 в Джакарте.

А в т о р ы: Л. Д. Лапкина (арх-ра), О. С. Прокофьев (изобразит. и декор. иск-во), В. В. Сикорский (совр. иск-во, нар. жилище).

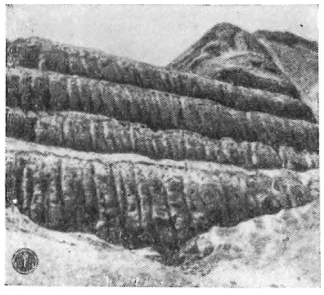
ИНКИ

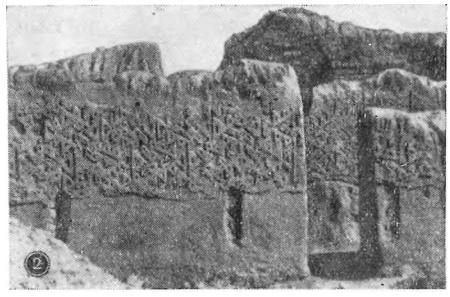
(ПО-ИСПАНСКИ INCAS)

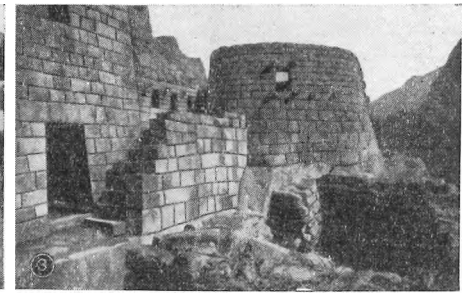
Инкским искусством обычно условно называют искусство древних народов *Перу*, *Боливии*, *Экуадора* и сев. части *Чили* (см.), хотя инкский период был лишь последним этапом в многовековом развитии культуры этих народов. Уже в 1-м тысячелетии до н. э. они создавали мощные ирригационные системы, воздвигали каменные храмы, обрабатывали металл. В начале н. э. раннеклассовое общество и наиболее передовая культура сложились у племён центральной части побережья Перу. В 5 в. центр культурного развития переместился на горные плато Боливии. Здесь народы колья и аймара создали в своём главном поселении Тиауанако (Tiahuanaco, Боливия) замечательные памятники архитектуры и скульптуры. Под их влиянием сильно изменилось и искусство прибрежных народностей. В 10 в. ведущая роль снова перешла к приморским областям, но расцвет их был кратковременным. В 15 в. сложившийся в горной части Перу (в долине Куско) племенной союз кечуа, владея бронзовым оружием, завоевал приморские области и создал рабовладельческое государство с династией инков во главе. В 1530-х гг. отряд испанских конкистадоров завоевал страну, положив начало владычеству Испании в Южной Америке. (В этой статье даются некоторые новые даты древних культур и памятников, отличающиеся от приведённых уже в статье «Боливия» в первом томе настоящего издания и основанные на данных радиоуглеродного анализа).

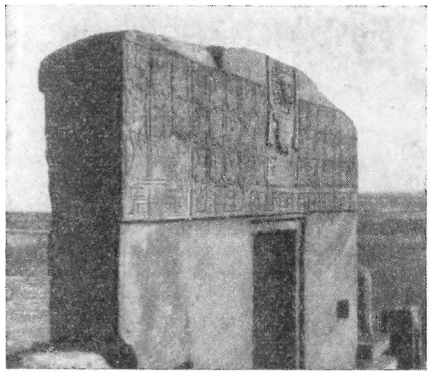
Архитектура. Сохранившиеся древние сооружения разделяются по характеру строительной техники на пять групп. Для первого типа характерны здания из необожжённого кирпича («адоба») разнообразной формы. Стены (более широкие у основания) имеют ширину от 30 *см* до 12 *м*. Наружные стороны стен часто декорировались по сухой глине рельефным орнаментом, внутренние покрывались штукатуркой, а иногда расписывались. Этот тип был распространён в древнейший период у народов побережья (города Чан-Чан, Chan Chan, Пачакамак, Pachacamac, и др.), небогатого строительным камнем, и более близок к архитектуре народов Центральной Америки, чем к каменному зодчеству нагорных областей Перу и Экуадора. Стены сооружений второго типа, датируемых доинкским временем, возводились из дикого камня на глиняном растворе. Эти постройки (по-видимому, крепости или укреплённые пункты) чаще всего располагались на естественных горных террасах или возвышенных плато. Третий тип часто называют «циклопическим»: стены сооружались из крупных камней разнообразной формы, достигающих иногда колоссальной величины; один из камней в стене крепости Саксауаман (Sacsahuaman, Перу) весит более 150 тонн.

1. „Пирамида Солнца" около г. Моче (побережье Перу). 8 в. 2. Стена „Дворца с арабесками" в г. Чан-Чан (Перу). 13 в. 3. Руины крепости Мачу-Пикчу (Перу). Инкский период.









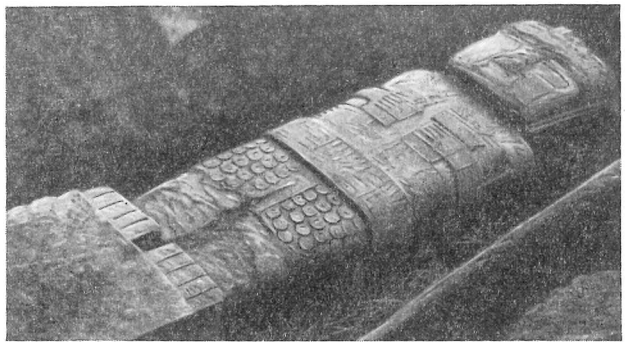
„Ворота Солнца" в Тиауанако (Боливия). 8 в.

Иногда камни скреплялись шипами и выступами, медными штырями и скобами. Сооружения этого типа получили распространение в самом начале инкского периода. Здания четвертого типа (датируемые правлением первых И.) сооружены из камней различной формы, но уже значительно меньших размеров. Камни подбирались приблизительно равной величины, и в кладке можно проследить ряды, правда, не вполне прямые и ровные (дворец инки Рока в Куско, храм Уиракочи в Сан-Пабло-де-Кача, San Pablo de Cacha, в Перу, имевший, по-видимому, три этажа). Пятый, наиболее совершенный тип строительной техники господствовал до конца державы И. в области Анд. Камни правильной прямоугольной формы (чаще всего — розовато-серый гранит) выложены прямыми, строгими и чёткими рядами, тщательно обтёсаны со всех сторон и соединены друг с другом посредством пазов и шипов. Здания, как правило, сильно вытянуты в длину, имеют прямоугольные или трапециевидные двери, окна и ниши. Характерным образом этого вида сооружений может служить крепость Писак (Pisac), расположенная близ Куско.

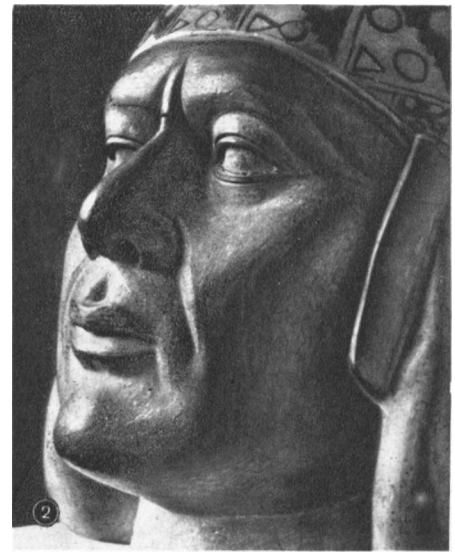
Наиболее внушительный архитектурный комплекс доинкского периода — развалины Тиауанако (занимающие несколько *км*²). Расцвет этого колоссального культурного центра относится к 5—8 вв. Главным памятником Тиауанако является т. н. Храм Солнца (или Каласасайя) — обширное прямоугольное здание, стоящее на двух расположенных друг на друге прямоугольных террасах. Стены его образованы рядами массивных (самый большой весил более 13 тонн) прямоугольных цельных столбов. Промежутки между этими столбами были заполнены каменной кладкой, в настоящее время расхищенной. Вход, обращённый на В., начинался широкой монолитной лестницей. Каласасайя, как показывает её ширина, не имела кровли. Внутри этого гигантского прямоугольника находилось святилище.

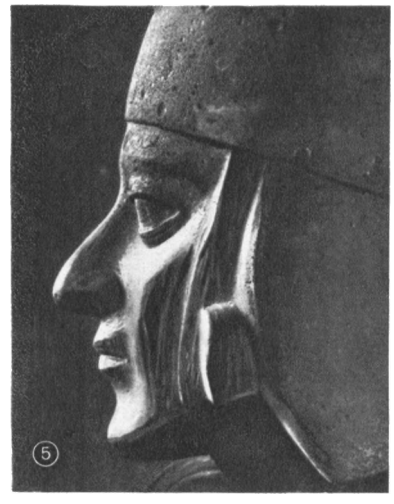
Об архитектуре инкского периода мы можем судить по описаниям её памятников у историков и очевидцев испанского завоевания и по сохранившимся до нашего времени многочисленным остаткам зданий. До сих пор нижние части многих зданий в Куско — бывшей столице И.— свидетельствуют своей мощной каменной кладкой о древнем происхождении. Сооружения инкского периода представляли собой комплексы сравнительно узких, гл. обр. одноэтажных, с массивными стенами помещений, симметрично группировавшихся вокруг центрального двора. Кровли, за очень редким исключением, настилались из камыша и соломы. Внутри помещений в толще стен находились ниши для хранения утвари и других бытовых предметов. Окон или других световых отверстий не было, свет проникал только через дверь. Отличительные черты инкской архитектуры — прочность зданий, геометрическая простота форм, почти полное отсутствие декора — особенно ярко сказываются в крепостных сооружениях, столь характерных для воинственной державы И. Выдающимся сооружением инкского периода был главный Храм Солнца в Куско, называвшийся Кориканча («Золотая ограда»). По описанию очевидца, храм был обнесён тройной стеной, имевшей в окружности около 380 *м*. По стене на половине её высоты проходил пояс из золотых пластин. Внутри этой укреплённой зоны были расположены четыре больших здания, построенных, как и стены, из плотно пригнанных камней и украшенных пластинами золота. В главной стене имелся только один вход, ведший в главное святилище, которое заключало в себе большой зал, посвящённый Солнцу, и пять меньших помещений со святилищами.

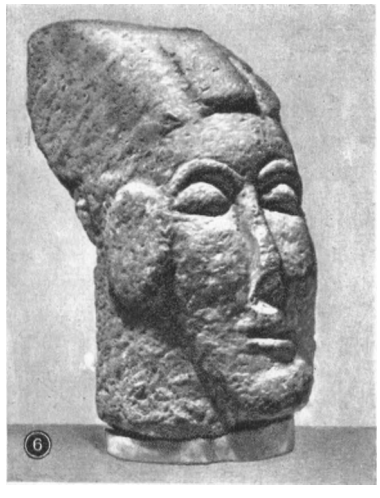
Статуя из Тиауанако (Боливия). Песчаник. 8 в. Ныне в Ла-Пасе.



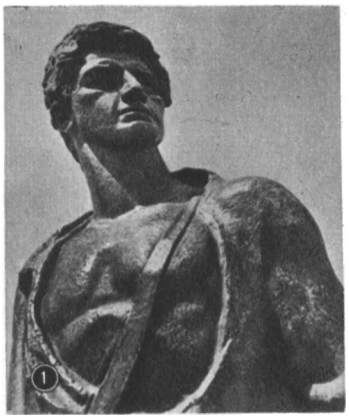
Архитектура древних южноамериканских народов, при всей её строгой монументальности и больших инженерных достижениях (мастерство кладки, антисейсмичность зданий), всё же уступает в разнообразии архитектуре народов Центральной Америки. Несмотря на различные размеры, инкские здания в большинстве своём кажутся вышедшими из одной формы— так малы различия между ними: этому в

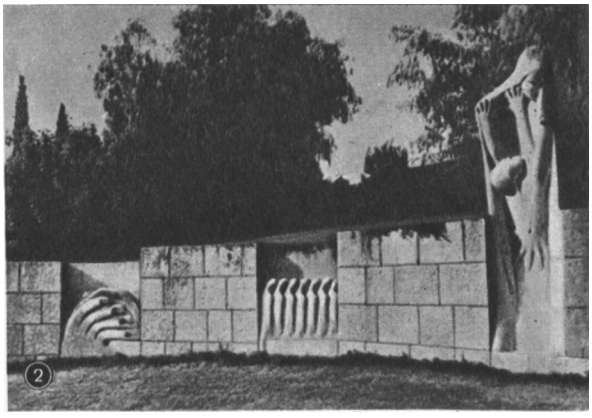


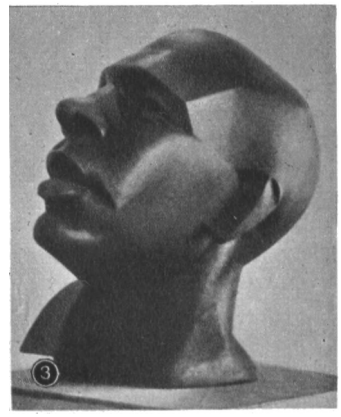




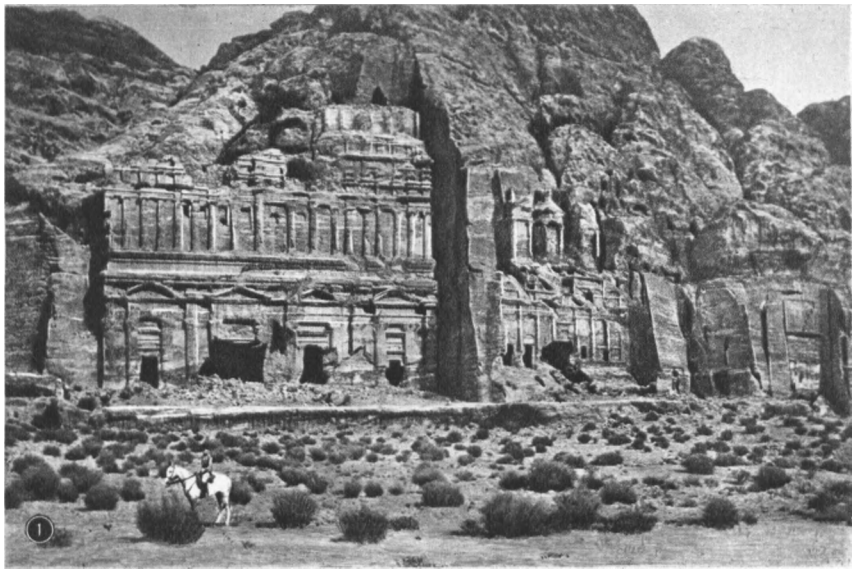
ИНКИ. **1.** Рельеф на «Воротах Солнца» в Тиауанако (Боливия). 8 в. **2.** Керамический сосуд. Культура мочика. 6 в. Собрание Х. Гафрон. Чикаго. **3.** Керамический сосуд, изображающий слепого. Культура мочика. 6 в. Частное собрание. **4—5.** Керамические сосуды. Культура мочика. 6 в. Этнографический музей. Мюнхен. **6.** Голова инки. Фрагмент статуи из Куско. Камень. **7.** Керамический сосуд инкского периода. Собрание Х. Гафрон. Чикаго. **8.** Сосуд в форме головы из долины реки Ика. Золото. 14 в. Собрание Х. Гафрон. Чикаго.

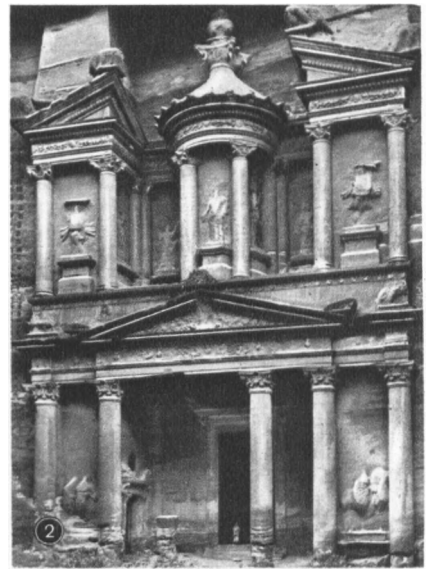


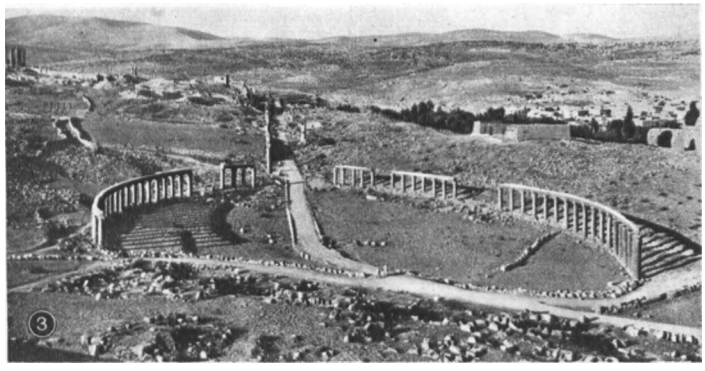


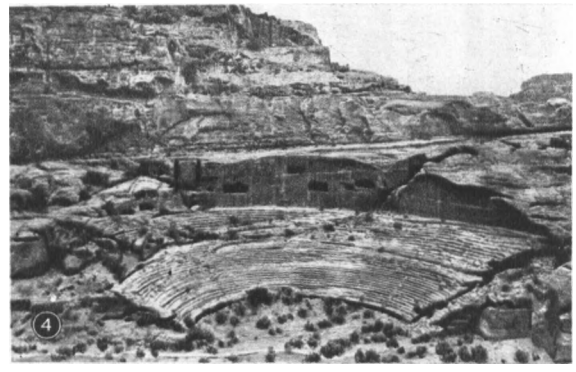


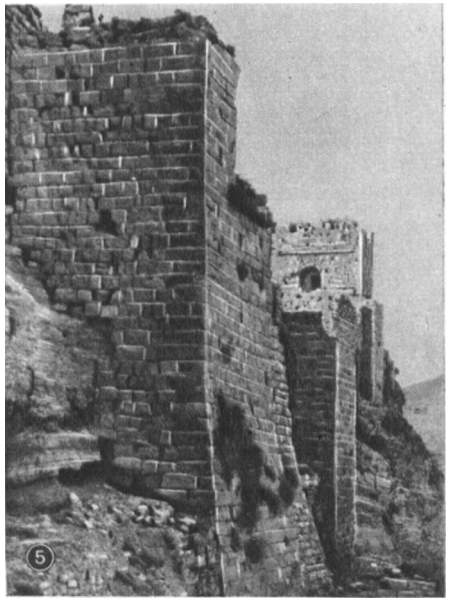
ИЗРАИЛЬ. Современное искусство. 1. Н. Рапопорт. Фрагмент памятника руководителю восстания в варшавском гетто М. Анелевичу. Бронза. 1951. Кибуц Яд-Мордехай. **2.** З. Бен-Цви. Памятник детям, погибшим во время 2-й мировой войны. Камень. 1947. Кибуц Мишмар-Хаэмек. **3.** З. Бен-Цви. Портрет актёра А. Мескина. Бронза. **4.** И. Косоноги. «Женщины с кувшинами». 1954. **5.** Р. Шлосс. «Женщина с мотком шерсти». Рисунок. **6.** И. Пальди. «Цветы». **7.** М. Мокади. «Человек и скрипка». **8.** Р. Рубин. Пейзаж в Галилее. 1938.

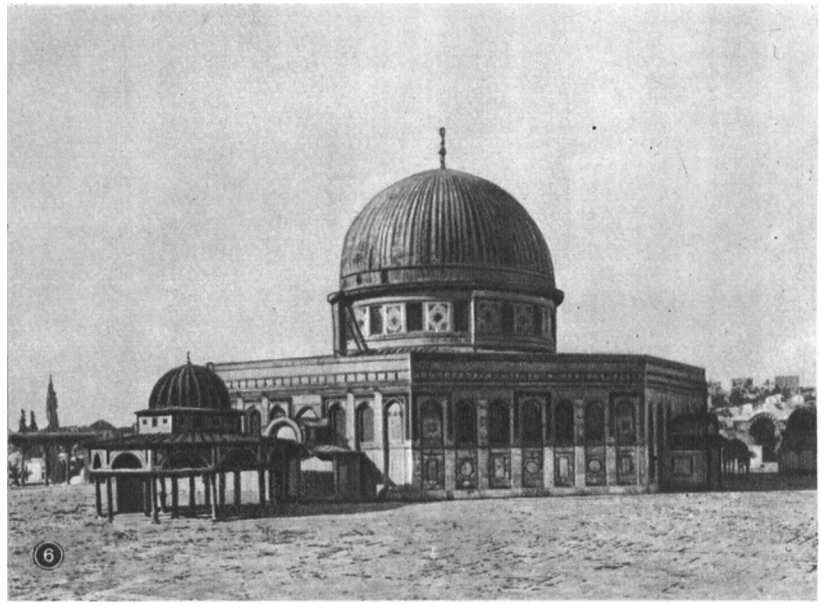




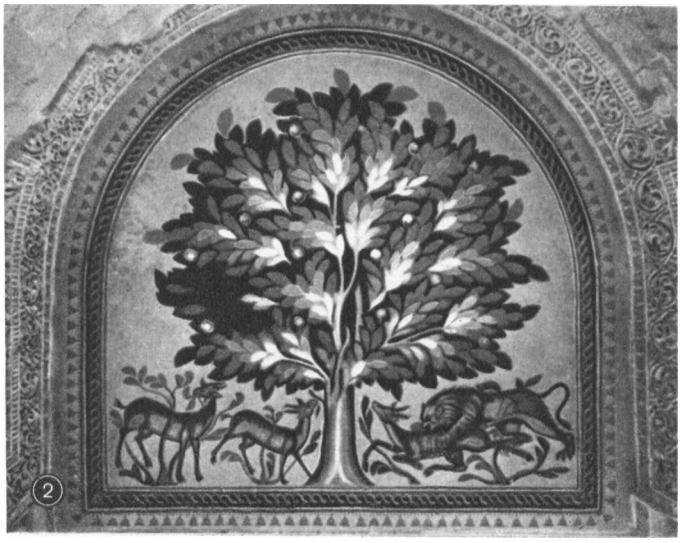


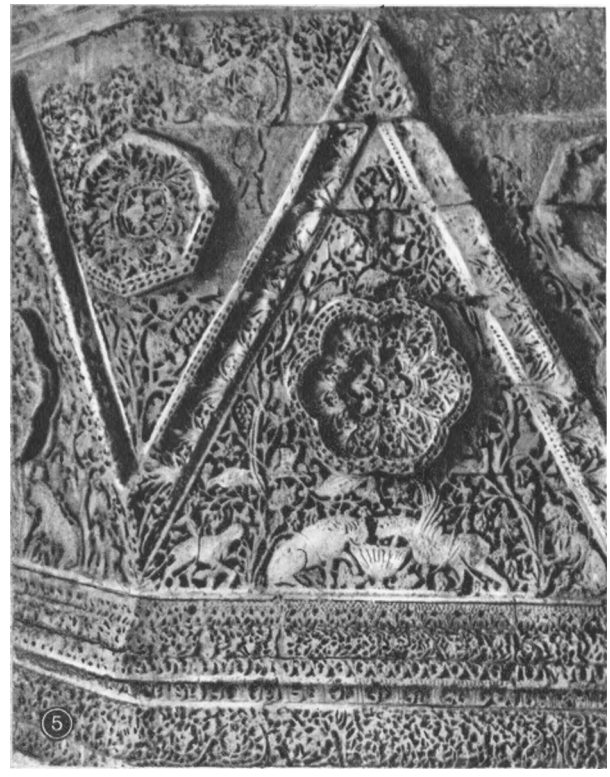




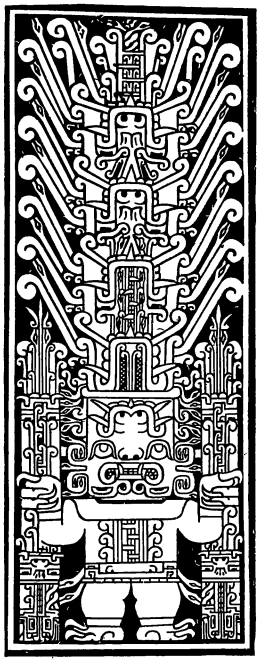


ИОРДАНИЯ. Древняя и средневековая архитектура. **1.** Скальные «царские» гробницы в Петре. Римское время. **2.** Скальная гробница эль-Хазне в Петре. Римское время. **3.** Руины римского форума в Джераше. **4.** Большой театр в Петре. Римское время. **5.** Замок в эль-Кераке. 12 в. Фрагмент стены с башнями. **6.** Куббат ас-Сахра (т. н. «мечеть Омара») в Иерусалиме. 687—691.





ИОРДАНИЯ. Изобразительное и декоративное искусство. **1.** Рельеф из храма в Хирбет-Таннуре. 2 в. **2.** Мозаика в замке Хирбет аль-Мафджар. 8 в. **3.** Резной стук из замка Хирбет аль-Мафджар. 8 в. **4.** Мозаика пола базилики в Мадебе. 6 в. (?). Фрагмент с изображением Иерусалима. **5.** Резьба по камню, украшавшая южный фасад замка Мшатта. 8 в. (?). Государственные музеи. Берлин. **6.** Росписи с аллегорическими изображениями трёх возрастов человека в замке Кусейр-Амра. Начало 8 в.



Рельеф на „Монолите Раймонди". Диорит. Последние века до н.э. Чавин-де-Уантар (Перу).

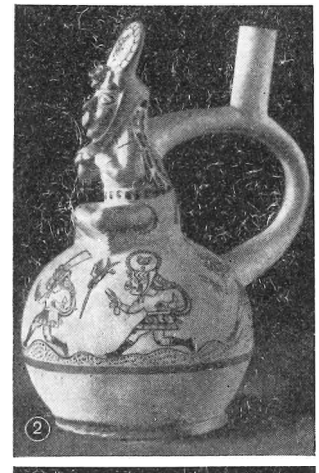
значительной мере способствует и почти полное отсутствие внешнего декора. В архитектуре И. решительно преобладали утилитарные задачи.

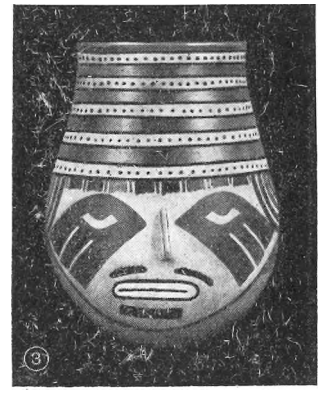
Изобразительное и декоративное искусство. В памятниках скульптуры чувствуется ещё более резкое, чем в архитектуре, различие между прибрежной полосой и горными областями. Для нагорья характерен «Монолит Раймонди», древний скульптурный памятник, датируемый последними веками до н. э. и отличающийся стилизацией и символикой изображений. На одной из его сторон низким рельефом выполнено изображение божества с коротким приземистым телом; в руках, оканчивающихся (как и ноги) когтями ягуара, божество держит два церемониальных жезла. Квадратное лицо божества и его высокий головной убор составлены из стилизованных изображений открытой пасти пумы с торчащими клыками, змеиных голов и др. Типичными памятниками скульптуры нагорья являются также рельеф на «Воротах Солнца» в ограде Каласасайи в Тиауанако и крупные каменные статуи, строго фронтальные и неуклюжие, часто поражающие произвольностью пропорций.

В скульптуре побережья, как и в архитектуре, камень играл менее значительную роль, чем глина, и основным видом искусства была фигурная керамика. Наиболее выдающимися образцами керамики побережья являются сосуды народа мочика, крайне разнообразные по форме и часто расписанные. Росписи на керамике — единственный вид древней живописи, известный нам на южноамериканском материке (если не считать сохранившихся ничтожных фрагментов фресок). В стилистическом развитии керамики мочика заметны три этапа. На первом из них сосуды имеют форму шаровидного кувшина с узкой горловиной. Рельефные украшения редки и всегда помещаются на верхней части сосуда; линеарный, графический декор преобладает над пластическим. Сосуды, как правило, покрыты росписью: на белом либо слегка желтоватом фоне коричневой или чёрной краской изображены боевые сцены, эпизоды из повседневной жизни, мифологические сюжеты. Эти рисунки, несмотря на их архаичную условность, привлекают острой наблюдательностью, с которой художники передавали окружающий их мир.

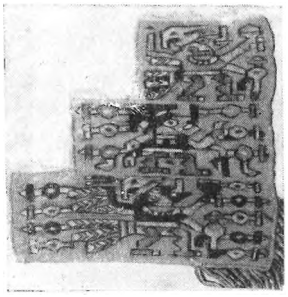
Следующий этап не только представляет собой высшую ступень в развитии скульптуры у народов побережья (и вершину развития портретного искусства древней Америки), но и отражает большие идеологические сдвиги, связанные с дальнейшим ростом классового расслоения в обществе. «Лицевые сосуды» этого времени составляют великолепную галерею подлинно реалистических портретов. В центре внимания скульпторов неизменно находится человек с его индивидуальными особенностями. Каждая черта, способствующая его психологической характеристике, отмечается и увековечивается. Надменный повелитель области в богатом головном уборе, слепая старуха, гордый воин с орлиным профилем, молодая женщина с распухшей и подвязанной щекой — каждая из этих портретных ваз с несравненной живостью и яркостью передаёт не только внешний облик человека, но и своеобразие его внутреннего мира.

Мастера последнего, третьего, этапа почти не создавали портретов. Сосуды этого периода (как правило, с угольно-чёрной блестящей поверх-





1. Сосуд (культура мочика). 2. Сосуд (культура мочика). 3. Сосуд (долина реки Наска). (Все — керамика, 5 в., собрание Х. Гафрон, Чикаго).



Ткань. Южное побережье Перу. 7 в. Музей этнографии. Мюнхен.

ностью) имеют самые разнообразные формы: среди них встречаются изображения животных, растений, различных плодов. Некоторые из этих фигурных сосудов радуют глаз непосредственностью передачи натуры, но в них уже не достигаются реалистическая сила и выразительность памятников предшествующего периода.

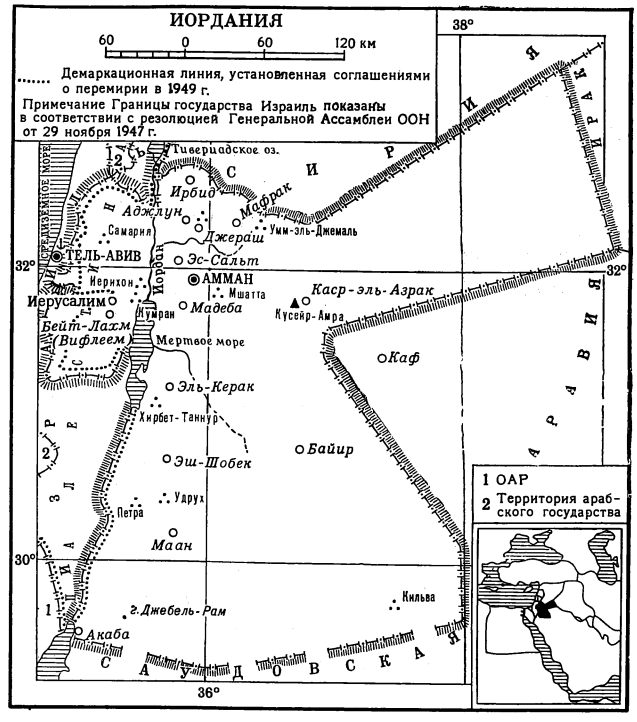
Народы Анд обрабатывали золото, серебро, платину, медь, бронзу, свинец, изготовляли различные украшения. Золотые изделия в андской области появились уже в период «Чавин» (8—5 вв. до н. э.). О высокой степени развития ювелирного искусства у И. говорят описания «золотого сада», находившегося в храме Кориканча: растения, цветы, плоды, птицы, бабочки, фигуры животных и людей были выполнены из золота и серебра. Почти все памятники торевтики И. были переплавлены конкистадорами. Благодаря сухому климату сохранилось много разнообразных тканей. На больших погребальных мантиях из Паракаса (Paracas, Перу) сложные многоцветные рисунки, вытканные и вышитые, изображают человекоподобных и зооморфных демонов, вооружённых воинов, животных и птиц, геометрические мотивы. Часто вышитые фигуры повторяются в различных цветовых сочетаниях, располагаясь то горизонтальными, то вертикальными рядами, то в шахматном порядке. Традиции искусства И. оказали большое влияние на развитие искусства Перу, Боливии, Эквадора.

Лит.: Кинжалов Р. В., Искусство древней Америки, М., 1962; Baessler A., Altperuanische Kunst, Bd 1—4, B.—Lpz., 1902—03; Schmidt M., Kunst und Kultur von Peru, B., 1929; Tello J. C., Origen y desarollo de las civilizaciones prehistóricas Andinas, [Lima, 1942]; Ubbelohde-Doering H., The art of ancient Peru, [2 ed.], N. Y., 1954; Bushnell G. H. S., Peru, L.—N. Y., 1956; D'Harcourt R., Les textiles anciens du Pérou..., P., 1934; D'Harcourt R. D. et M. D., La céramique ancienne du Pérou, P., [1924].

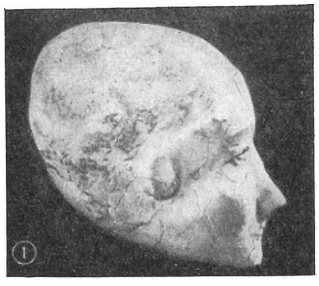
Автор Р. В. Кинжалов. Консультант Ю. В. Кнорозов.

ИОРДАНИЯ

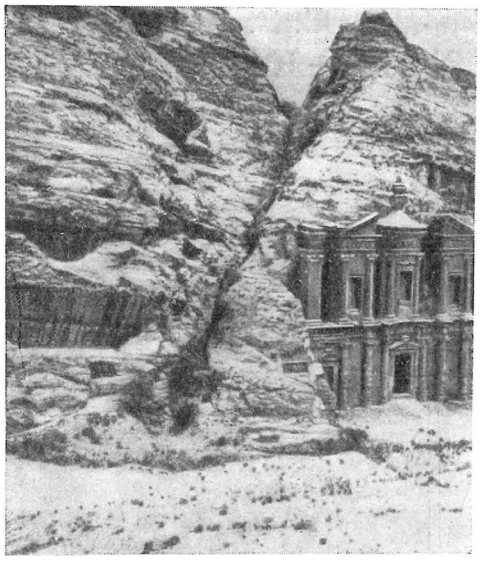
(ИОРДАНСКОЕ ХАШИМИТСКОЕ КОРОЛЕВСТВО. АЛЬ-МАМЛЯКА АЛЬ-УРДУНИЯ АЛЬ-ХАШИМИЯ. В 1921—50 — ТРАНСИОРДАНИЯ)



На территории арабского государства Иордании в Западной Азии (охватывает вост. часть исторической области Палестины и Заиорданье — земли к В. от реки Иордан) сохранились памятники архитектуры и изобразительного искусства различных периодов, начиная с глубокой древности. К позднему палеолиту восходят примитивные наскальные изображения (горных козлов, быков, верблюдов и др.) близ Кильвы (в горах Джебель-Тубейк), имеющие много общего с североафриканскими. К раннему неолиту (7—6-е тысячелетия до н. э.) относится древнейшее поселение *Иерихон* с сырцовыми домами и каменными укреплениями. Здесь найдены уникальные портретные произведения — черепа с восстановленными при помощи глины (в лучших образцах — хорошо моделированными) лицами, с глазами, инкрустированными раковинами. К этому же времени относятся сохранившиеся алебастровые головы людей. От эпохи энеолита (4-е тысячелетие до н. э.) дошли мегалитические гробницы (в Заиорданье), остатки глинобитных жилищ, культовых зданий, иногда с внутренней росписью (напр., в Телейлат-Гассуле — восьмиугольная звезда с узорами, схематические изображения людей и птиц). Найдены керамика красивых форм с росписью, красной и коричневой (сложные геометрические орнаменты), произведения глиптики, часто подражающие египетским, ювелирные изделия (золотые подвески в виде богини плодородия). В 3—2-м тысячелетиях до н. э., когда страна была заселена ханаанеями (семитическими племенами), развиваются поселения городского типа — *Иерусалим*, Гибеон, Иерихон, Сихем и др. — с глинобитными оборонительными сооружениями. В скалах вырубались водопроводные туннели (Гибеон). Важнейшим сооружением периода Израильского и Иудейского царств, основанных в конце 11—10 вв. до н. э. появившимися в Палестине в 13 в. до н. э. древнееврей-



1. Скульптурная голова (череп с восстановленным лицом) из Иерихона. 7—6-е тысячелетия до н. э. 2. Ваза в форме головы из Иерихона. 18—17 вв. до н. э. 3. Статуэтка жреца (?), найденная в Аммане. Камень. 7 в. до н. э.

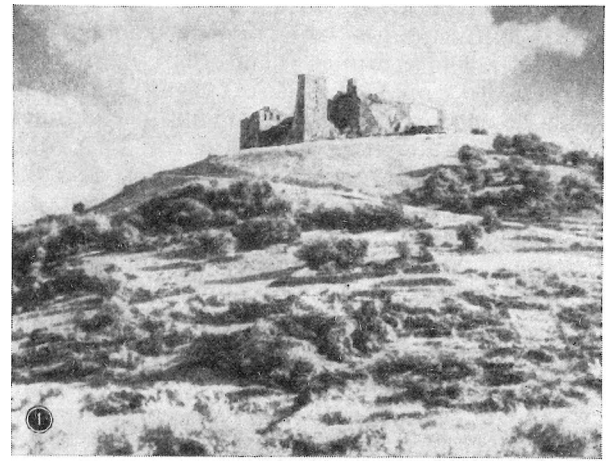


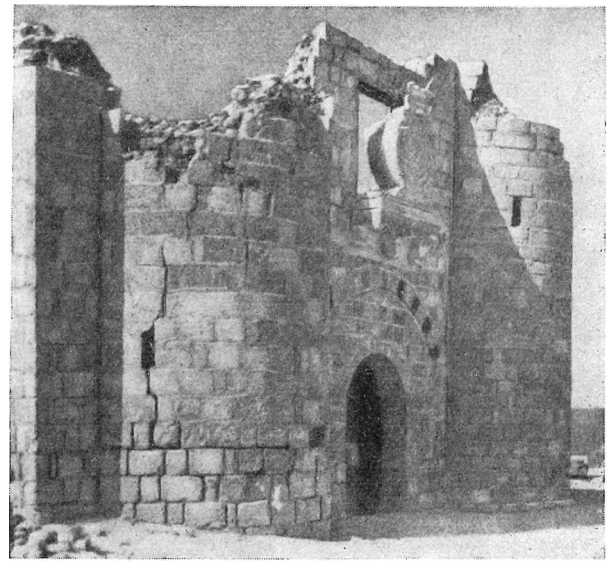
Гробница эль-Дейр в Петре.

скими племенами, был храм царя Соломона в Иерусалиме (10 в. до н. э.), известный по описаниям Библии. Раскопками открыты остатки дворца царя Ахава в Самарии (9 в. до н. э.), построенного из хорошо пригнанных отёсанных камней, имевшего протоэолийские капители и украшенного высокохудожественной резной слоновой костью (найдены фрагменты). Из Самарии (9—8 вв. до н. э.) происходят резные украшения из слоновой кости с изображением фантастических существ (возможно, финикийской работы). Искусство заиорданских царств Аммона, Моава и Эдома представлено печатями с резными изображениями крылатых гениев, небольшой каменной скульптурой жреца (?), найденной в Аммане (7 в. до н. э.). Ряд находок показывает значительное влияние Египта (в частности, изображения крылатого солнечного диска, сфинкса, лотоса и т. д.) и в меньшей мере влияние Вавилонии и Ассирии (геральдические композиции, гении, охраняющие древо жизни, и др.). Древнееврейская глиптика представлена печатями с изображениями фантастических существ, зверей, птиц и бытовых сцен; в росписях катакомбных захоронений преобладают с 1 в. до н. э. семисвечники и пальмовые ветви.

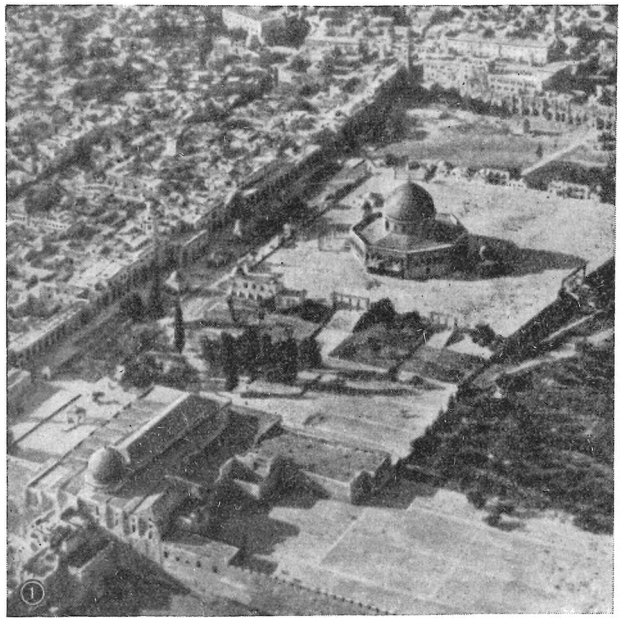
С завоеванием территории И. и южной Сирии греками (в 332 до н. э.) сюда проникает влияние античного искусства. Разрастаются города — Гераса (*Джераш*), Филадельфия (*Амман*) и др. В монументальной архитектуре и декоративном искусстве доминирует «сиро-эллинистический стиль». На юге страны с 4 в. до н. э. развивается художественная культура набатеев. Замечательным памятником является столица Набатейского царства (конец 3—нач. 2 вв. до н. э.—106 н. э.) *Петра* — уникальный комплекс вырубленных в скалах храмов, гробниц, жилых помещений, театров и др. сооружений, начиная от ранних набатейских гробниц-пилонов и культовых обелисков до храмов и усыпальниц римского времени (2—3 вв.) с тщательно разработанными фасадами. Многие фасады отличаются богатством и изысканностью архитектурных форм и членений, представляющих б. ч. своеобразно трактованные ордерные элементы — колонны, пилястры, портики, фронтоны и др.; в некоторых памятниках применены резные фризы, горельефные изображения. Внутри помещений иногда имеются следы декора (в частности, найден фрагмент росписи в жилом доме). Набатейские памятники найдены также севернее Петры (в Хирбет-Таннуре, в Умм-эль-Джемале вблизи границы с Сирией, и др.).

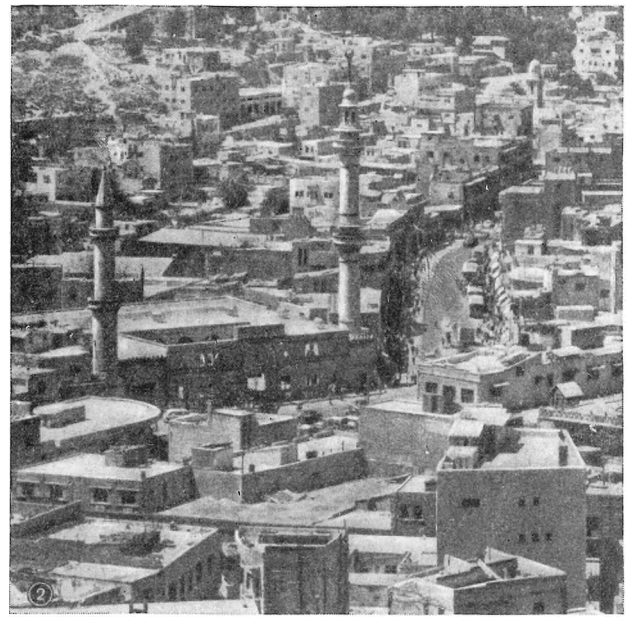
От 2—3 вв., периода владычества Рима (см. *Рим Древний*), сохранились величественные руи-





1. Арабская крепость Калат ар-Рабад в Аджлуне. 12 в.
2. Форт в г. Акаба. 14 в.





1. Иерусалим. Площадь Харам аш-Шариф ,В центре — восьмигранное купольное здание мечети Куббат ас-Сахра (т. н. «мечеть Омара»). 687—691. На первом плане — мечеть аль-Акса. Начало 8 в. 2. Амман.

ны храмов, театров, различных общественных сооружений в Аммане, Джераше, Ирбиде, Мадебе и др. городах. В период господства Византии (4 — нач. 7 вв.) на территории И. строятся церкви (в т. ч. базилики), монастыри. Значительное развитие получает искусство мозаики (мозаичные полы в некоторых культовых зданиях и в частных жилых домах в Мадебе).

В 30-е гг. 7 в. территория И. вместе с соседней Сирией вошла в состав арабского Халифата. С распространением ислама сооружаются мечети, нередко путём перестройки античных и христианских храмов. Примером этого служит мечеть аль-Акса в Иерусалиме, перестроенная в нач. 8 в. из христианской базилики 6 в. Выдающимся памятником архитектуры периода халифата Омейядов является Куббат ас-Сахра (Купол скалы; 687—691) в Иерусалиме — уникальное для мечети здание центрально-купольного типа, которое было декорировано мозаиками, резьбой и др. В этот же период создаются замки-резиденции халифов: комплексы разнообразных помещений, обнесённые мощными стенами с башнями (б. ч. из камня). Многие помещения были нарядно украшены. Сохранились руины замков — *Мшатта* с богатой резьбой по камню, Хирбет аль-Мафджар (к С. от Иерихона) с огромным мозаичным полом и резными стуковыми медальонами, в орнаментальные композиции которых включены тонко проработанные женские головки, Каср аль-Харани и др. Замок *Кусейр-Амра* сохранил уникальные для этого времени росписи с изображениями человека, бытовых сцен и т. д., переданными свободно, в пластичном движении; в живописи, исполненной в светлых тонах, ещё сильны эллинистические и сасанидские (см. *Иран*) традиции. После перехода власти к халифам Аббасидам (750), перенесшим столицу в Багдад (см. *Ирак*), строительство на территории И. сокращается. Новый подъём зодчества отмечается в период владычества крестоносцев (12 в.), когда создаются мощные рыцарские замки ((Эль-Керак, Эш-Шобек и др.) и крепости арабских эмиров (Калат ар-Рабад в Аджлуне и др.). Крепостное строительство 14 в. представлено фортом г. Акаба. С 16 в. территория И. вошла в состав Османской империи и в течение всего периода турецкого господства (до 1918) оставалась на положении отдалённой провинции. После 1-й мировой войны И. находилась под протекторатом Англии. С 1946 — независимое государство.

Немногочисленные города современной И. застроены преимущественно традиционными 1—4-этажными домами из известняка с плоскими крышами. В 40—60-е гг. строятся здания новых типов, современные по конструкциям и архитектуре, меняющие облик столицы И. — Аммана, Иерусалима и др. городов.

Народное искусство И. представлено главным образом узорным ткачеством и вышивкой. Орнамент, преимущественно геометрический, включает иногда стилизованные изображения

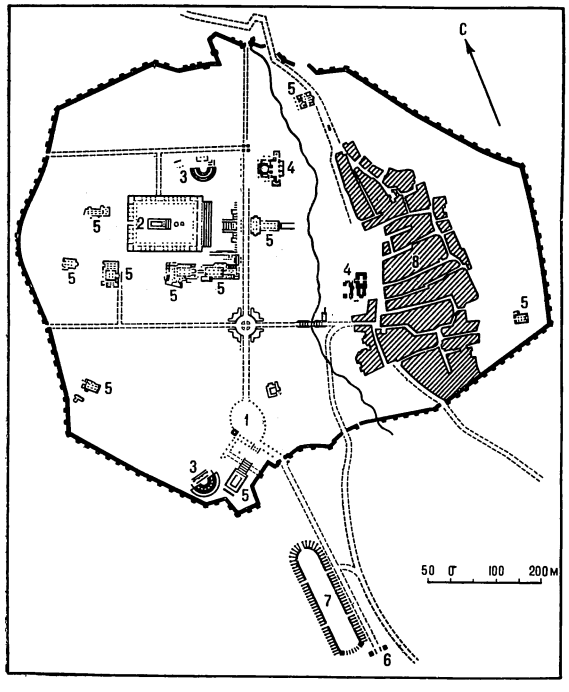
растений и животных. В коврах преобладает узор в виде полос. Распространены также керамика, изделия из дерева, перламутра и др.

Лит.: Крачковская В. А., Новые археологические открытия в Заиорданье, «ВДИ», 1946, [№] 4; Кауфман С. А., Об архитектуре древнего арабского народа набатеев..., в кн.: Вопросы всеобщей истории архитектуры, Сб. № 1, М., 1961; Albright W. F., The archaeology of Palestine, L., 1960; Harding G. L., The antiquities of Jordan, L., 1960; Glueck N., Rivers in the desert, N. Y., [1959]; его же, A Nabataean painting, «Bulletin of the American schools of Oriental research», Wash., 1956, № 141; его же, A newly discovered Nabataean temple of Atargatis and Hadad at Khirbet et-Tannûr, Transjordania, «AJA», 1937, t. XLI, № 3, p. 361—76; Champdor A., Les civilisations de la Mer Morte, P., 1958; Pritchard J. B., The water system of Gibeon, [Phil.], 1961; Mallon A., Koeppel R. [e. a.], Teleilāt Ghassūl, [t.] 1—2, Roma, 1934—1940; Nougayrol J., Cylindres-sceaux et empreintes de cylindres, trouvés en Palestine, P., 1939; Reifenberg A., Ancient Jewish coins, 2 ed., Jerus., 1947; его же, Ancient Hebrew seals, L., 1950; Stein A., Surveys on the Roman frontier in 'Iraq and Trans-Jordan, «Geographical Journal», 1940, t. XCV, № 6; Creswell K. C. A., Early Muslim architecture, pt I, Oxf., 1932; Enlart C., Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem, P., 1925—27.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АММА́Н — столица И. Во 2—1-м тысячел. до н. э. под назв. Раббат-Аммон — столица гос-ва аммонитян. В 3 в. до н. э. перестроен Птолемеем II Филадельфом и получил назв. Филадельфия. На холме в сев. части — руины цитадели с креп. стенами араб. времени на рим. (и более древнем) основании; остатки рим. храма Геркулеса (2 в.); к С. от храма — кв. здание (6 или 8 вв.) с богатым декором в интерьере (аркатура, арабески и др.). В г.— руины рим. театра на 4000 зрителей (2 в.), одеона, нимфея. Совр. г.— европ. типа, с 3—4-этажными домами, преим. с плоскими крышами, здание парламента, банки, кинотеатры, отели («Филадельфия», «Аль-Урдум» и др.). Мечеть аль-Хусейн с двумя минаретами (1924, на месте аббасидской мечети).

План Джераша: 1 — форум; 2 — храм Артемиды; 3—театры; 4 — термы; 5 — храмы; 6 — триумфальная арка; 7 — ипподром; 8 — современное поселение.



Дворцы Басман и Рагдан (конец 19 в.) и мавзолей короля Абдаллаха (1952) на горе, господствующей в сев.-вост. части А.

Иорданский археологич. м., осн. в 1923. **М. ислама.**

Лит.: Harding G. L., The antiquities of Jordan, L., 1960, p. 61—70.

ДЖЕ́РАШ (др.-греч. Гераса) — древний г. к С. от Аммана. Осн. в 4—3 вв. до н. э., расцвет во 2—3 вв. н. э. Разрушен землетрясением в 747. Д. (пл. 95 *га*) представлял собой типичный пример рим. пров. г.; был обнесён стеной (толщина 2,5 *м*) из обработ. кам. блоков, с башнями и 6 воротами (сохранились остатки). Улицы пересекались под прямым углом; гл. улицы обрамлялись колоннадами с арками на перекрёстках. Сохранились руины эллиптич. в плане форума, развалины храмов (в т. ч. **храма Артемиды** — периптера на подиуме 40 *м* × 22 *м*, выс. 4 *м*; в 1120 превращён в крепость), **театров** (юж., на 5000 зрителей, и сев., на 1000 зрителей), терм, нимфея и др. зданий 2—3 вв.; остатки 13 церквей визант. времени 4—6 вв. (в т. ч. **ц. Космы и Дамиана** с мозаичным полом). Вне гор. стен, у юж. ворот — **триумфальная арка** (129 г.) и **ипподром** (200 *м*×80 *м*).

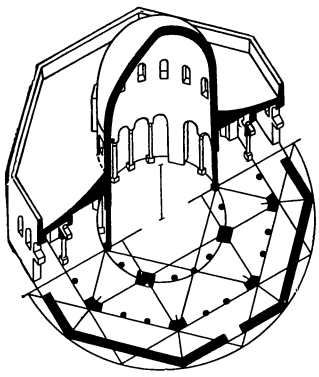
Лит.: Kraeling C. H., Gerasa, New Haven, 1938, Harding G. L., The antiquities of Jordan, L., 1960, p. 78—104.

ИЕРИХО́Н — один из древнейших гг. мира, ныне городище Тель-эс-Султан, к З. от р. Иордан. К раннему, докерамич. неолиту (7—6-е тысячел. до н. э.) восходит древнейший слой — поселение гор. типа с сырцовыми домами, небольшим полуподземным святилищем и оборонит. стенами (из крупных неотёс. камней) с остатками башни (диам. 9 *м*). Уникальны найденные здесь человеч. черепа, с восстановленными чертами лица (по-видимому, культ. значения). Остатки поселения гор. типа 3-го тысячел. до н. э.: фундаменты круглых сырцовых и прямоуг. на кам. основании жилых домов, помещения к-рых располагались вокруг внутр. двора. От 18—16 вв. до н. э. дошли большие шахтные гробницы с дер. бытовыми предметами и мебелью, украш. художеств. резьбой, с бронзовым оружием, полихромной керамикой, украшениями и др. И. разрушен в конце 2-го тысячел. до н. э. В рим. время (1 в.) г. отстраивался юго-западнее древнего И.; ст. городище служило некрополем.

Лит.: Kenyon K. M., Digging up Jericho, L., 1957 (рец. М. Гельцера, «СА», 1961, № 1, с. 299—300); Pritchard J. B., The excavation at Herodian Jericho, New Haven, 1958; Kenyon K. M., Excavations at Jericho, I, L., 1960.

ИЕРУСАЛИ́М (др.-еврейский Иерушалаим, араб. Аль-Кудс) — г. в центр. части Палестины. Религ. центр иудеев, христиан и мусульман. В результате арабо-израильской войны (1948—49) разделён демаркац. линией на 2 части: зап. вошла в состав *Израиля* (см.), вост. часть, включающая т. н. «Старый г.»,—

в состав Иордании. Древнейшее гор. поселение на месте И. восходит к 3-му тысячел. до н. э.; И. упоминается в егип. «текстах израильтян» 20—19 вв. до н.э. Остатки древнейшей кам. кладки, выдолбленный в скале подземный водовод (дл. 550 *м*). Храм Соломона, построенный в 10 в. до н. э., много раз разрушался и восстанавливался, в 70-х гг. н. э. разрушен окончательно. Ряд вырубленных в скалах гробниц эллинистич. времени, остатки колонн и арок периода рим. колонии Элия Капитолина (осн. во 2 в. на месте И.). Остатки христианских пам. (начиная с 4 в.): ротонда «Гроба господня» (неоднократно перестраивалась), неск. крипт 5 в. с мозаичными полами, остатки базилики на Масличной г. с мозаичным полом (изображения цветов и фруктов в геометрич. узоре). Пам. араб. времени: мечеть **Куббат ас-Сахра** (Купол скалы, неправильно наз. «мечеть Омара»; 687—691, на месте храма Соломона), 8-гранник (50 *м* диам.) с высоким куполом (20 *м* диам.), барабан к-рого, прорезанный 16 окнами, опирается на 4 пилона и 12 колонн; в декоре—мозаики (на фасаде заменены майоликой в 16 в.), витражи 16 в. и др. **Мечеть аль-Акса** (90 *м* × 60 *м*; переделана в нач. 8 в. из христианской базилики) с куполом, разделённая внутри рядами колонн (неоднократно обновлялась). От периода крестоносцев (1099—1187) сохранился (с переделками) ряд церквей: св. Анны, св. Иакова, Иоанна Крестителя (триконх, увенч. куполом), Вознесения (покрытый куполом 8-гранник) и др. К 14 в. относится цитадель (с перестройками 16 в.), к 16 в.— гор. стены, Дамасские ворота (Баб аль-Амуд; 1537, на основании античной триумф. арки) и др. Ряд построек 19—20 вв.



Мечеть Куббат ас-Сахра в Иерусалиме. 687—691. Аксонометрия.

Палестинский археологич. м.

Лит.: Join-Lambert P. M., Jérusalem, P., 1956 (имеется библ.); Graber O., The Umayyad Dome of the Rock in Jerusalem, «Ars Orientalis», 1959, III, p. 33—62; Kenyon K., Excavations at Jerusalem. 1962, «Palestine Exploration Quarterly», 1963, v. 95, № 1/2, p. 7—21.

КУСЕ́ЙР-АМРА́ — руины загородной резиденции омейядских халифов (нач. 8 в.) в пустыне, к Ю.-В. от Аммана. От комплекса сохранились зал (10 *м* × 10 *м*) и помещения бани. Верхние части стен и своды помещений покрыты росписями в орнамент. обрамлениях: купающиеся женщины, музыканты, танцовщицы, сцены охоты, труда (напр., строит. работы), комич. сцены с животными; аллегорич. изображения трёх возрастов человека, включ. в ромбы, имитирующие кессоны потолка; изображение халифа на троне и др.

Лит.: Musil A., Kusejr'Amra, Bd [1—2], W., 1907.

МША́ТТА — ср.-век. замок (8 в.; нек-рые исследователи относят к 4 в.) к Ю.-В. от Аммана; не был окончен, ныне — руины. Замок, кв. в плане (145 *м* × 145 *м*), окружён мощными стенами, укрепл. 23 полукруглыми башнями (камень-известняк). Юж. фасад с двумя полуоктогональными в плане башнями по сторонам входа был украшен замечат. резьбой в виде фриза (шир. 5 *м*), раздел. на крупные треугольники, заполненные узорами из переплетённых виноградных лоз, пальмет, розеток, листьев аканфа, цветов, птиц и животных. Внутри была застроена лишь центр. полоса (шир. 57 *м*), образующая юж. и сев. комплексы помещений, раздел. обширным кв. двором (57 *м* × 57 *м*). Сев. комплекс, в к-рый со двора вёл трёхарочный портик, состоял из базиликального тронного (?) зала (дл. 21,6 *м*) и симметричных групп помещений и дворов по его сторонам.

Лит.: Trumpelmann L., Mschatta, Tübingen, 1962.

ПЕ́ТРА (греч.— скала) — древний скальный г., к Ю. от Мёртвого моря. Возник, вероятно, в конце 2-го тысячел. до н. э.; в 1-м тысячел. до н. э.— столица (под назв. Села) гос-ва Эдом, затем набатеев (4 в. до н. э. — 106 н. э.) и в дальнейшем — центр рим. пров. Аравии. Заброшен в 5 в. Комплекс (терр. ок. 3 *км*²) св. 1000 разновременных, вырубленных в отвесных скалах (красного, жёлтого, серого цвета) усыпальниц, святилищ, храмов, жилых домов, обществ. сооружений (в т. ч. Большой театр на 3000 зрителей рим. времени, 3 рынка, храм «Каср Фирун» и др.). Сохранились также остатки наземных построек рим. времени. В архитектуре — сирийские, егип., греч. и рим. элементы. Выделяется гробница **эль-Хазне** с 2-ярусным, украш. фризами и горельефами фасадом (в 1-м ярусе — 6-колонный портик с фронтоном и аттиком, во 2-м — в центре круглый павильон, окруж. колоннами, с конич. крышей; по сторонам — выступы с колоннами, несущие угловые отрезки фронтона). Сходна с ней гробница эль-Дейр (ок. 45 *м* выс.). Значительны также комплекс гробниц в вади Фараза, группа «царских» гробниц, храмы бога Душары и богини Аллат и мн. др.

Лит.: Dalman G., Petra und seine Felsheiligtümer, Lpz., 1908; его же, Neue Petra-Forschungen und der heilige Felsen von Jerusalem, Lpz., 1912; Bachmann W. [u. a.], Petra, B.— Lpz., 1921; Kennedy A., Petra, its history and monuments, L., 1925; Kammerer A., Pétra et la Nabatène, pt [1—2], P., 1929—30; Horsfield G. and A., Sela — Petra. The Rock of Edom and Nabatene, «The Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine», Jerus.— L., 1938, VII, p. 1—42; 1939, VIII, p. 87—115; 1942, IX, p. 105—204.

ПЕРИОДИКА

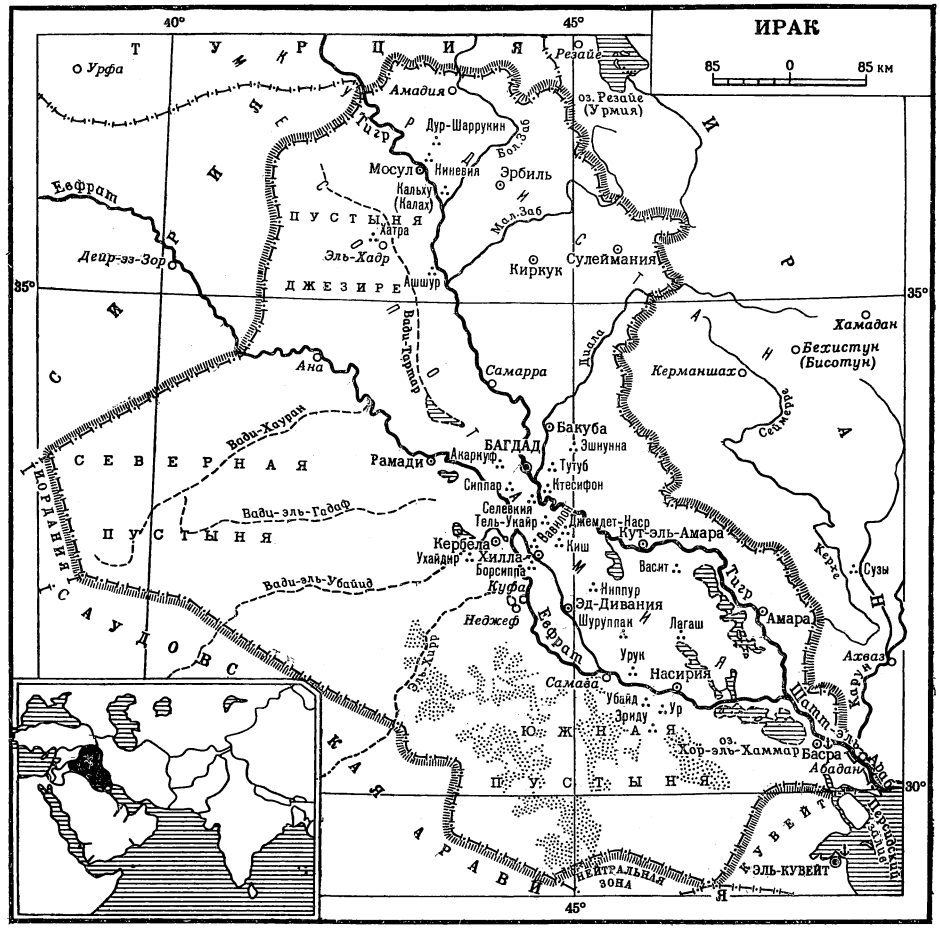
«Annual of the Department of Antiquities of Jordan» («Ежегодник Департамента древностей Иордании») — выходит с 1951 в г. Аммане.

Авторы: очерк — М. Л. Гельцер, А. Г. Подольский; справки о городах и арх. памятниках — М. Л. Гельцер, И. А. Гильтер. Консультант Е. А. Лебедев.

Илл. см. на отд. л. к стр. 80.

ИРАК

(ИРАКСКАЯ РЕСПУБЛИКА. АЛЬ-ДЖУМХУРИЯ АЛЬ-ИРАКИЯ)

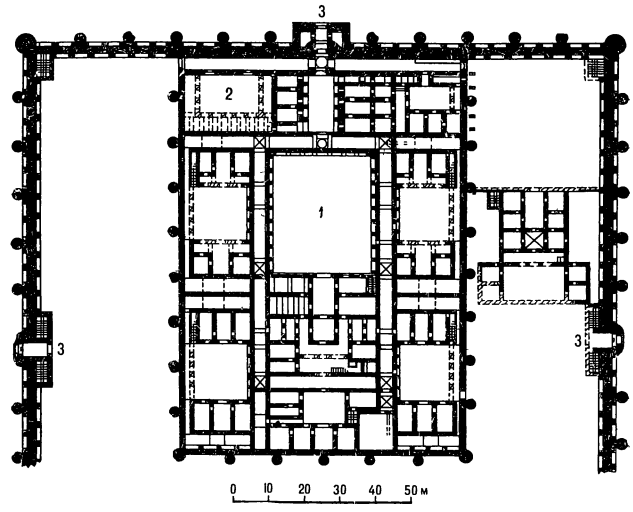


На территории Ирака, государства в Азии, большую часть которого составляют области среднего и нижнего течения рек Тигра и Евфрата, развивались древнейшие (наряду с Египтом) очаги цивилизации. Земля И. насыщена памятниками архитектуры и искусства. Уже в 4-м тысячелетии до н. э. в Двуречье (Тигра и Евфрата) существовали поселения, давшие название целым периодам археологических культур,— *Убайд*, *Урук*, *Джемдет-Наср*. Памятники художественной культуры крупнейших государств Древнего Востока— *Вавилонии* (см.; включая шумеро-аккадский период) и *Ассирии* (см.), найдены при раскопках городов *Ур*, *Лагаш*, *Ниппур*, *Эриду*, *Тель-Укайр*, *Шуруппак*, *Киш*, *Борсиппа*, *Сиппар*, *Тутуб*, *Эшнунна*, *Вавилон*, *Ашшур*, *Дур-Шаррукин*, *Кальху*, *Ниневия*. В 6 в. до н. э. территория И. была завоёвана Ахеменидами (см. *Иран*), в дальнейшем находилась (целиком или частично) под властью Селевкидов (с 4 в. до н. э., см. *Эллинистическое искусство*), *Парфии* (см., 250 до н. э.— 224 н. э.) и Сасанидов (с 3 в., см. *Иран*). От этих исторических периодов сохранились остатки городов *Селевкия*, *Хатра*, *Ктесифон* и др., памятники скульптуры, декоративно-прикладного искусства. При Сасанидах началось проникновение в И. арабов, было создано арабское княжество лахмидов со столицей *Хира*.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИРАКА

В 30—40-х гг. 7 в. И. был завоёван арабами и вошёл в состав арабского государства — Халифата. В экономическом, культурном и художественном развитии страны начался новый этап. Архитектура и искусство средневекового И., входящие в круг арабской художественной куль-

туры, формируются на основе местных традиций. Влияния искусства древнего периода, эллинистического и сасанидского времени прослеживаются на протяжении веков. Наибольшего расцвета достигла художественная культура И. в 8—10 вв., когда халифы Аббасиды перенесли столицу Халифата из Дамаска (см. *Сирия*) на территорию современного И. — сначала в *Куфу*, а с 762 в выстроенный для этой цели *Багдад*, ставший одним из самых крупных культурных центров того времени.



План дворца Ухайдир, 2-я половина 8 в.: 1 — главный двор; 2 — мечеть; 3 — ворота.

Архитектура и монументально-декоративное искусство. Уже в 30-е гг. 7 в. создаются города Куфа, *Басра*, в нач. 8 в. — *Васит*, расширяются и укрепляются старые города. Постепенно вырабатываются типы сооружений, отвечающих требованиям развивающихся феодальных отношений и новой религии — ислама, — укреплённых замков, дворцов, мечетей и др. Первой мечетью (635) в Басре была просто площадь, обнесённая оградой из тростника; мечеть в Куфе (638) имела только портик, обращённый в сторону Мекки — «священного» города арабов. При халифах Омейядах (661—750) обе мечети были обнесены колоннадами и стенами.

В 8—9 вв. колоссальные доходы, стекавшиеся в казну Аббасидов со всех концов арабского государства, давали возможность вести большое строительство. В течение немногих лет были созданы огромные по тогдашним масштабам города — Багдад и *Самарра* (столица Халифата в 836—892). О Багдаде 8—9 вв., имевшем, подобно парфянской Хатре и сасанидскому Ктесифону, круглый план, дошли лишь письменные сведения. Раскопки Самарры, растянувшейся на много километров вдоль берега Тигра, и некоторых других городов дали возможность наглядно представить размах строительства в этот период и характер архитектуры. Основным строительным материалом служили глина, обожжённый кирпич, на севере И. — также камень. Города обносились мощными стенами с башнями и воротами, от которых обычно шли к центру главные улицы. В городах строились дворцы, мечети, богословские школы — медресе, торговые здания, больницы, постоялые дворы — «ханы», сооружавшиеся и на караванных путях. Ранним примером укреплённого дворца является *Ухайдир*, архитектура которого идёт от сасанидских традиций, но в строгом ритме арок и полубашен, укрепляющих стены дворца, видны новые черты художественной выразительности. Сохранившиеся здесь сводчатые залы, аркады, опирающиеся на колонны, купола свидетельствуют о высоком качестве строительных конструкций. Дворцы халифов в Самарре — Джаусак и Балькувара — представляли собой грандиозные архитектурные ансамбли официальных и жилых зданий, многочисленных дворов и садов. Многие помещения были украшены резьбой по стуку и дереву, орнаментальной и сюжетной живописью. Резные панели Самарры представляют собой плоскостные декоративно-орнаментальные композиции из геометрических и стилизованных растительных мотивов. Часто основой композиции являются крупные геометрические фигуры или волнообразные, изогнутые спиралью, ритмически повторяющиеся линии. В Самарре проявляется новое по сравнению с предыдущим периодом понимание декоративных задач, «ковровая» трактовка узора, ставшая затем характерной для классического ближневосточного арабескового орнамента. В некоторых фризах из жилых домов Самарры встречаются рельефные изображения животных. В росписях дворцовых гаремов и бань — фигуры охотников, всадников, прислужниц, танцовщиц, фантастических существ, в орнаментальных медальонах — звери и птицы. Живопись исполнена на светлом фоне, в свободной декоративной манере. Фигуры очерчены тёмным, чётким, подчас грубоватым контуром; одежды расцвечены синей, красной, оранжево-жёлтой и зелёной красками и покрыты узором, передающим складки. В характере живописи, так же как и резьбы, видны художественные традиции сасанидского времени. Изображённые сцены полны движения, а живопись в целом обладает гармоничной уравновешенностью и монументальностью.

Своеобразие арабской мечети ярко выражено в мечети Мутаваккиля в Самарре — одной из самых больших в мусульманском мире. Пространство обширного внутреннего двора свободно

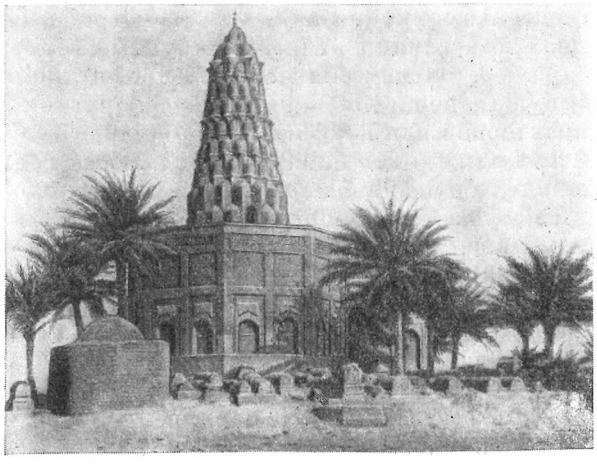
Минарет аль-Мальвия мечети Мутаваккиля в Самарре. Середина 9 в.

перетекало в окружавшие его с 4 сторон многостолпные галереи-портики с плоскими балочными покрытиями. Такие покрытия применены и в ряде других мечетей И., что, вероятно, связано с местными строительными традициями. Снаружи огромная прямоугольная территория мечети обнесена высокой кирпичной стеной с полубашнями и декоративной аркатурой. Строгие ритмы башен и аркатуры и многогранные столбы галерей двора подчёркивали тектоничность архитектуры. В художественный комплекс мечети органично входил величественный минарет аль-Мальвия, напоминающий своей ярусной конусообразной формой древнемесопотамские зиккураты (см. *Вавилония*). Даже сейчас, в руинах мечеть Мутаваккиля сохранила обаяние подлинно монументальной архитектуры.

Жилые городские дома того времени (судя гл. обр. по раскопкам Самарры) имели один или несколько прямоугольных внутренних дворов, вокруг которых располагались помещения и «айван» — сводчатый, открытый с одной стороны зал, иногда в форме буквы Т. На строительстве Самарры работали мастера и зодчие из разных областей Халифата. Выработанный здесь художественный стиль оказал большое воздействие не только на современное ему, но и на последующее развитие архитектуры и искусства в странах Ближнего Востока и Северной Африки.

С ослаблением Халифата (9—10 вв.) сокращается монументальное строительство в Ираке. Следующий, хотя и не столь значительный этап в истории архитектуры и искусства И. приходится на 12 в. — 1-ю пол. 13 в., когда И. находился в составе сельджукского государства. Сооружаются величественные городские ворота (в т. ч. Баб аль-Вастани и разрушенные в 1917 ворота Талисмана — в Багдаде), дворцы (в Багдаде, *Мосуле* и др. городах), медресе (комплекс медресе Мустансирия в Багдаде, включавший библиотеку и госпиталь), мечети (Джами аль-Кабир в Мосуле и др.). Для монументальной архитектуры этого периода характерны сложные объёмно-пространственные композиции, большие сводчатые помещения, высокие порталы, стрельчатые арки, купола на тромпах и сталактитовых парусах. В И. получили распространение оригинальные мавзолеи в виде 8-гранной в плане постройки, завершённой высоким коническим куполом с ячеистой поверхностью (мавзолеи Зубайды и шейха Омара ас-Сараверди в Багдаде — оба 1-й пол. 13 в.). Иракские минареты 12—13 вв. близки иранским: цилиндрические по форме, слегка сужающиеся кверху, с балкончиком, опирающимся на сталактитовый карниз (Сук аль-Газаль, аль-Хафафин — в Багдаде, минарет в Мосуле и др.). Для украшения стен построек применялась узорная кладка из кирпича и тончайшая орнаментальная резьба по терракоте. На некоторых постройках встречаются скульптурные рельефы. Так, тимпаны арки ворот Талисмана в Багдаде украшал рельеф с изображением небольшой, сидящей по-восточному человеческой фигурки и двух симметрично расположенных извивающихся драконов. К этому периоду относится строительство христианских церквей (в Мосуле, Киркуке и др.).

Мавзолей Зубайды в Багдаде. Начало 13 в.

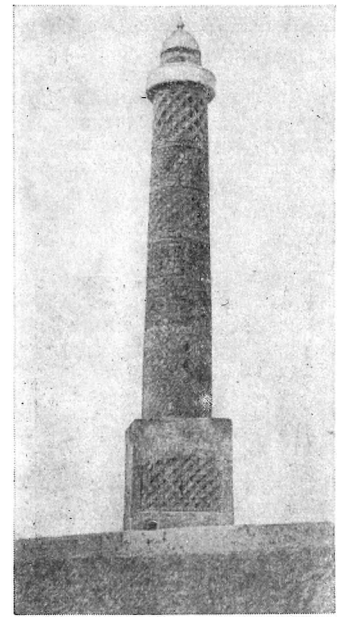


Миниатюра. Яркая и самобытная по содержанию и стилю исполнения миниатюра И. 13 в. представляла важный этап в развитии средневековой живописи Ближнего Востока в целом и характеризовала высокий расцвет арабской живописи и искусства книги.

Из Мосула происходят миниатюры, отмеченные чертами торжественного придворного стиля. Примером может служить замечательная иллюстрация рукописи «Книга песен» («Китаб аль-агани») 1218/19 г. (хранится в Национальной библиотеке

в Стамбуле). В центре композиции — крупная фигура правителя, по сторонам которого симметрично расположены придворные и ангелы. Яркие краски одежд сверкают на мерцающем золотом фоне. Роскошную по краскам многофигурную миниатюру с изображением царского двора, украшавшую «Книгу песен» сер. 13 в. (Национальная библиотека в Вене), также связывают с сев. И. В трактовке человеческих фигур и особенно лиц этой миниатюры много общего с изображениями на современной им расписной керамике Ирана.

Среди миниатюр 13 в., исполненных в Багдаде, особенно интересны миниатюры из рукописей научного содержания и иллюстрации к «Макамам» Харири — популярному в средние века на Ближнем Востоке плутовскому роману. Для иллюстраций к научным трактатам характерны композиции из двух-трёх крупных фигур людей с выразительными жестами и, как правило, с нимбом вокруг головы. Немногие предметы определяют обстановку изображённой сцены. Замечательным художником таких миниатюр был Абдаллах ибн Фадль, который в 1222 иллюстрировал рукопись перевода на арабский язык «Фармакологии» Диоскорида (одна из миниатюр — в собрании Музея западного и восточного искусства в Киеве; остальные — в частных собраниях разных стран).



Минарет мечети Джами аль-Кабир в Мосуле. 12 в.

Иллюстрации к «Макамам» Харири — это необычные для средневековой живописи живые и выразительные жанровые сцены. Следуя занимательному повествованию, художники в многофигурных, подчас сложных по композиции миниатюрах ярко и образно передали городскую и сельскую жизнь, шумные базары, мерно шагающие караваны, пламенные проповеди в мечетях, пышные праздничные шествия, торжественные приёмы и пиры у правителей. Лучшие миниатюры к «Макамам»: в рукописи 1225—35 гг., хранящейся в Академии наук СССР (Ленинград), и в рукописи 1237 г., с изумительными по краскам и композиции миниатюрами художника Яхья ибн Махмуда из Васита (в Национальной библиотеке в Париже).

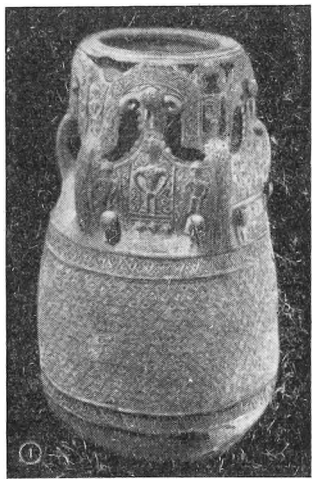
Произведения багдадских миниатюристов объединяют общие стилистические черты. Элементы архитектуры и предметы обстановки, размещённые на светлом фоне листа бумаги, трактованы плоскостно, условно. Но фигуры людей полны экспрессии и жизненной силы, а композиция изображённых сцен поражает декоративной цельностью.

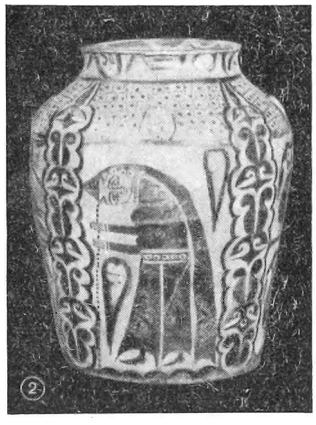
В конце 14 в. в Багдаде работал художник-миниатюрист Джунаид Султани (рукопись 1396 г. «Хамсе» Хаджу Кермани, Британский музей, Лондон), мастер композиции и тонкий колорист. Особенно известна его миниатюра с изображением поединка двух воинов на голубоватом фоне поляны, окружённой мягко нюансированной зеленью леса. Стилистически творчество этого художника связано с «тимуридским» этапом в истории восточной миниатюры. Возможно, что творчество Султани оказало влияние на формирование гератской и среднеазиатской школ миниатюры 15 в.

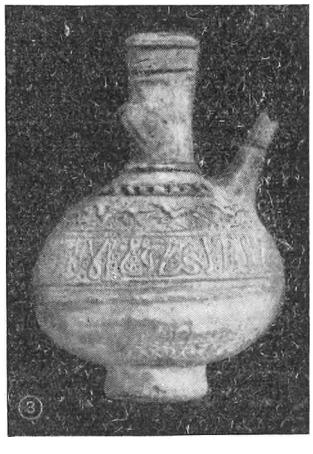
Прикладное искусство И. получило большое развитие в средние века. О высоком мастерстве керамистов свидетельствуют многочисленные сосуды, найденные при раскопках Самарры. Они очень разнообразны по форме, технике и узору (от скромных неполивных изделий до богато декорированных глазурованных ваз). В росписи глазурованной керамики широко применялись растительные мотивы и надписи, исполненные синим или зелёным по светлому фону. Многие сосуды украшены декоративной по сочетанию красок жёлто-зелёной поливой. Уже в 9 в. вырабатывается люстровая, отливающая металлическим блеском керамика, получившая широкое распространение на Ближнем и Среднем Востоке. Необычайно богаты по цвету и его оттенкам люстровые сосуды из Самарры.

В 12—14 вв. орнаментальное начало в прикладном искусстве И. получило особенно большое значение. Плоскость стены и предметы домашней утвари покрывались тончайшим, как кружево, узором. В этот период И. славился своей керамикой, художественными изделиями из стекла и металла. Бронзовые тазы, блюда, чаши, кувшины, подсвечники украшались чеканкой, гравировкой и инкрустацией. Особого совершенства достигли мастера Мосула, выработавшие свой стиль украшения металлических изделий. Примером может служить богато инкрустированный серебром бронзовый таз (62 *см* в диаметре; 1-я пол. 13 в.), изготовленный для атабека Бадр-ад-дина Лулу (Национальная библиотека, Мюнхен). Узор на нём расположен концентрическими поясами, в которых среди геометрического орнамента и надписей размещены медальоны с фигурками

1. Терракотовая ваза из Мосула. 11 в. Музей арабских древностей. Багдад. 2. Расписная ваза. 10 в. Галерея Фрир. Вашингтон. 3. Терракотовый сосуд с рельефными изображениями. Северная Месопотамия.







людей, занятых охотой или пирами, а также изображениями, олицетворяющими солнце, луну, планеты. В Багдаде и Мосуле изготовляли драгоценные златотканные шёлковые материи, а также шерстяные и льняные ткани, в красочный узор которых среди орнамента и надписей часто вкомпонованы фигурки животных, птиц и даже охотничьи сцены.

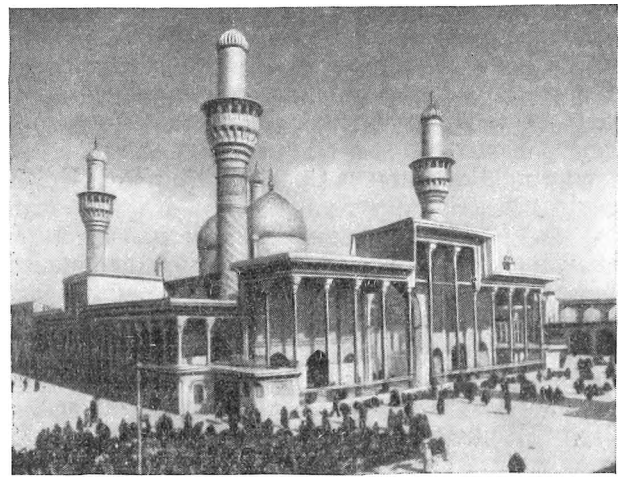
1. Бронзовый подсвечник с серебряной инкрустацией. 1238. Мастер Дауд ибн Салам из Мосула. Музей декоративного искусства. Париж. 2. Бронзовый водолей из Басры (?). 8 в. Эрмитаж. Ленинград.

В середине 13 в. монгольское завоевание, сопровождавшееся разрушением городов, нанесло И. жестокий удар. После некоторого возрождения в конце 14 в. И. был вновь опустошён войсками Тимура. В 16 в. И. стал ареной борьбы между Ираном и Турцией. В 1638 он был завоёван Турцией и до конца 1-й мировой войны (1914—18) оставался провинцией Османской империи.

16 в.—1918. В монументальной архитектуре с 16 в. заметно иранское, а позднее — турецкое влияние. К наиболее значительным памятникам этого периода следует отнести большие купольные мавзолеи-мечети Мусы аль-Кадима и Абу Ханифы в Багдаде, имама Хусейна в *Кербеле*, имама Али в *Неджефе*, архитектура которых отмечена чертами монументально-декоративного стиля. Красочные здания мавзолеев, расположенные внутри дворов, окружённых аркадами, расцвечены бирюзово-синими изразцами, их большие сферические купола, а иногда и круглые стволы минаретов позолочены.

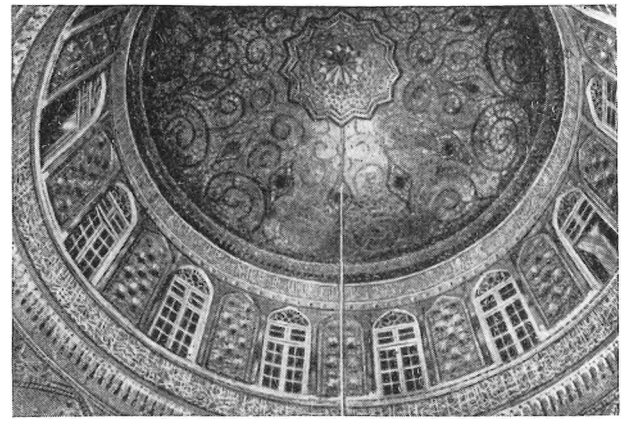
Меньше воздействия извне испытало народное зодчество. Глиняные и кирпичные жилые дома в городах и деревнях веками сохраняют традиционную планировку с внутренним двором, в который выходят жилые и служебные помещения. Во дворы обращены также лоджии, сводчатые или колонные айваны. Покрытия—балочные, сводчатые, реже купольные. В домах побогаче — два этажа, а иногда и полуподвал с бассейном и фонтаном (для отдыха в летнюю жару). Верхние этажи домов часто выступают над улицей и имеют закрытые деревянными решётками балконы. Окна также забраны деревянными или гипсовыми решётками. Иногда фасады украшены глазурованными плитками, интерьеры — резьбой по стуку и дереву, а также росписью (преимущественно цветочные мотивы). В соответствии с бытовым укладом дом обычно делится на мужскую и женскую половины.

Мавзолей Мусы аль-Кадима (т. н. «Золотая мечеть») в Багдаде. 1515, обновлялся в 17 в.



Беднота в городах и деревнях издавна оби-

тала в хижинах — «сарифах». На юге они сооружаются из сырца или из глины и тростника и покрываются пальмовыми ветвями, листьями или циновками. Своеобразны сооружения из тростника: стебли связываются в толстые пучки, вершины которых соединяются, образуя свод. На севере сарифы — б. ч. каменные, реже сырцовые или глинобитные, иногда имеют конусообразную форму. Кочевники круглый год, а полуоседлые племена во время кочёвок пользуются шерстяными палатками. Чертами своеобразия отмечены жилища *курдов* (см.) в сев. горном И.



Купол мавзолея имама Хусейна в Кербеле.

В художественных ремёслах так же, как и в архитектуре, с 16 в. усилились иранское и турецкое влияния. Наиболее распространены до сих пор изготовление медной, украшенной орнаментом посуды, гончарное дело, производство узорных тканей и ювелирных изделий. Вышитым или тканым узором обычно украшены мужские и женские плащи — «аба», мужские платки для головного убора. Разнообразны женские украшения из золота, серебра или дешёвых материалов: ожерелья, серьги, запястья, броши и кольца.

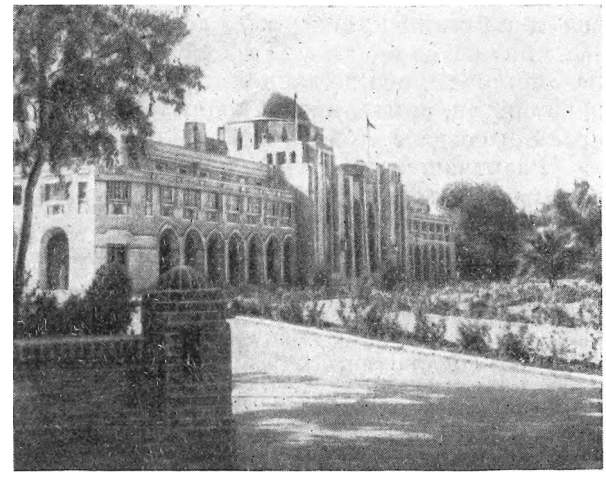
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРАКА ПОСЛЕ 1918

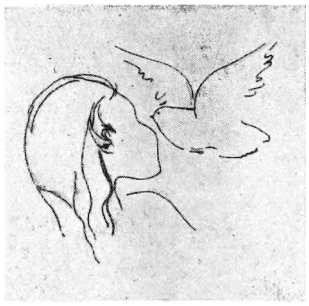
После 1-й мировой войны до 1932 И. был подмандатной территорией Англии. В 1932 стал независимым государством, сохранившим, однако, фактическую зависимость от Англии. 14 июля 1958 была совершена антифеодальная и антиимпериалистическая революция, положившая начало экономическому и культурному развитию страны. Широкие возможности получили современные архитектура и изобразительное искусство, появившиеся в И. в 30—40-е гг.

Частный жилой дом в Багдаде.

Архитектура. Ведётся интенсивное городское строительство, к которому привлекаются европейские архитекторы (в частности, в планировке городов участвуют английские специалисты, проектирование городских и сельских жилых кварталов вела группа греческого архитектора К. Доксиадиса, К. Δοξιάδης, р. 1914). Реконструируется *Багдад*: прорезаны новые магистрали, связаны мостами берега Тигра; на правом берегу реки размещаются парламент и другие правительственные здания. Построено здание почтамта (1958, А. Аалто, см. *Финляндия*), сооружается университетский комплекс (В. Гропиус, см. *Германия*, и др.). Разрабатывается план реконструкции *Мосула* (архитектор Р. Сквайр, R. Squire, и др.); в единый комплекс объединяются старая *Басра*, возникший 50 лет назад Ашар и новый порт Маргиль (архитекторы М. Лок, M. Lock, Л. Джонс, L. Jones, и др.). Развернулось строительство жилых, общественных зданий и новых для И. промышленных сооружений. Создаются плотины и гидростанции (плотины Кат и Тартар на Тигре, мощная плотина в ущелье Докан и др.). Наряду с традиционным строительным материалом — обожжённым кирпичом, всё шире применяются бетонные конструкции, железобетонный каркас с заполнением из кирпича. Выдвигаются иракские архитекторы — Н. А. Джавдат, автор ряда жилых домов, Р. аль-Чадерчи

Здание управления морского порта в Басре.





Халед аль-Джадер. „Голубь мира". Рисунок пером.

(р. 1906), создавший памятник Неизвестному солдату в Багдаде (1959) и ряд общественных зданий, К. Х. аль-Мидфаи, Х. Мунир, построивший кафе «14 июля», и др. В их работах современные приёмы европейской и американской архитектуры и строительные конструкции сочетаются с традиционными элементами иракского зодчества (орнаментальная кладка из обожжённого кирпича, установка ветроуловителей на крыше, решёток в окнах и т. д.). В условиях климата И. особое значение приобретают специальные солнцезащитные устройства — вертикальные и горизонтальные рёбра на фасадах, внутренние дворы, навесы, галереи и т. д. В отделке зданий широко используется цвет, применяются мозаика, керамика, стекло, металл, новые синтетические материалы. В создании ряда сооружений принимают участие и архитекторы Советского Союза (радиовещательный центр близ Багдада, 1960—61, проекты комплексов радиодома и телевизионного центра в Багдаде, телецентров в Мосуле, Киркуке, Амаре, Самаве, Басре).

Продолжается строительство традиционных 2-этажных городских жилых домов с внутренним двором, с портиками и зарешёченными балконами, хорошо отвечающих климатическим условиям страны; внутри дома́ украшаются резным стуком.

Современное **изобразительное искусство** развивается после 1-й мировой войны. Художники старшего поколения — Абдель-Кадер ар-Рассам, Мухаммед Салех *Заки* и Асем Хафиз (р. 1886)— работали преимущественно в области пейзажа, точно, в академической манере передавая природу И. Более молодые, получившие образование во Франции, Англии или Италии, иракские художники оказались под сильным влиянием различных течений западного искусства — кубизма, экспрессионизма, абстракционизма. В 1939 при Институте искусств (основан в 1936) были созданы отделения живописи, скульптуры, графики и декоративного искусства. В 1956 на базе Общества друзей искусства (1940) было создано Общество иракских художников, объединившее живописцев, скульпторов и графиков всех направлений. Национально-освободительная борьба и революция 1958 внесли новую струю в иракское искусство, усилили интерес художников к жизни и быту народа, к темам борьбы за мир, что убедительно выявилось на открытой в 1959 в Багдаде «Выставке революции». Всё заметнее становится стремление ряда художников к национальному художественному своеобразию. Однако сильны и влияния западного формалистического искусства.

Наиболее известные представители реалистического направления в живописи — Халед аль-*Джадер*, Махмуд *Сабри* — автор социально острых драматических картин («Алжир», «Похороны революционера») и талантливый колорист, пейзажисты Ата *Сабри*, Ата Саад ат-Тай и др. Вместе с тем ряд художников отходит от реализма: произведения видного мастера Фаика *Хасана* характеризуются примитивизмом изображения, стремлением к локальной чистоте цвета. Хафиз ад-*Дуруби* от реалистических пейзажей и портретов перешёл к созданию деформированных фигур и абстрактным композициям.

В скульптуре реалистические, пластически выразительные портреты создают Халед ар-*Рахаль*, Латиф аль-Хафаджи (1934—61). Джавад *Салим* наряду с формалистическим экспериментаторством обращался к общественно значимым темам, создавая стилизованные, но полные живой динамики скульптуры. Его выдающееся произведение — монументальное панно «Революция 14 июля» на площади ат-Тахрир в Багдаде. Это род триумфальных ворот, состоящих из поднятой на 2 пилонах, облицованной травертином большой плиты, с бронзовыми рельефными фигурами и группами, символически олицетворяющими историю революции 1958. Сугубо абстрактные композиции создаёт Абдель-Рахман аль-*Гайлани*.

Развивается декоративно-прикладное искусство И. Изготовляются гл. обр. керамика, в которой применяются характерные формы и орнаменты, восходящие к средневековью, и художественные изделия из металла с традиционными, но несколько упрощёнными узорами, выполненными гравировкой и чеканкой.

Лит.: Денике Б. П., Искусство Востока, Казань, 1923; Вейдарн Б., Каптерева Т., Подольский А., Искусство арабских народов (Средневековый период), М., 1960; их же, глава в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961, с. 15—28; Борисов А., Миниатюры «Книги Макам» ал-Харири, в сб.: Памятники эпохи Руставели, Л., 1938; Крачковская В. А., Миниатюры «Макам» Ал-Харири... «Уч. записки ЛГУ», № 306, 1962; Creswell K. A. C., Early muslim architecture, pt 2, Oxf., 1940; его же, A short account of early muslim architecture, [Harmondsworth (Middl.), 1958]; Reuther O., Das Wohnhaus in Bagdad und anderen Städten des Irak, B., 1910; Blochet E., Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale, pt. 1—2, P., 1914—25; его же, Les enluminures des manuscrits — turcs, arabes, persans de la Bibliothèque Nationale, P., 1926;

Kühnel E., Miniaturmalerei im islamischen Orient, B., 1922; его же, Die Baghdader Malerschule auf der Ausstellung Iranischer Kunst in Paris, 1938, «Pantheon», 1939, Bd XXIII, H. 6; его же, Die Baghdader Malerschule, «Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin», 1939, 20. Dez., S. 6—9; Lorey E. de, La peinture musulmane. L'école de Bagdad, «Gazette des beaux-arts», P., 1933, v. X, livr. 846; Wiet G., Paintings of the Baghdad school, «Graphis», 1954, t. X, № 51; Ettinghausen R., Arabische Malerei, Gen., [1962]; Wachtsmuth F., Die islamischen Backsteinformen der Profanbauten im Irak, B., 1916; Barrett D., Islamic metalwork in the British museum, L., 1949; Dimand M., A handbook of Muhammadan art, 3 ed., [Cambr. (Mass.)], 1958; Islamic art, L., 1957; Lane A., Early Islamic pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia, L., 1947, [4 ed.], L., 1958. «Architectural Design», 1957, v. XXVII, № 3, March (статья E. Jawdat, The new architecture in Iraq и др.); Певзнер С., Молодое искусство Ирака, «Искусство», 1959, № 11; Фарадж ан-Нуман, Иракская школа живописи и ваяния, там же; Neame A., Modern painting in Iraq, «The Studio», 1956, v. 151, № 754; Jabra I Jabra, Art in Iraq to-day, L., [s. a.]; ар-Рави Нури, Таамулят филь фанн аль-Ираки аль-Хадис (Размышления о современном иракском искусстве), Багдад, 1962 (на араб. яз.); Сабри Махмуд, Мушкилет аль-фаннан аль-Ираки (Проблема иракского художника), ж. «ас-Сакафааль-Джадида» («Новая культура»), Багдад, 1958, спец. №; Creswell K. A. C., A bibliography of the architecture, arts and crafts of Islam, Cairo, 1961, pp. 195—210, 518.

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

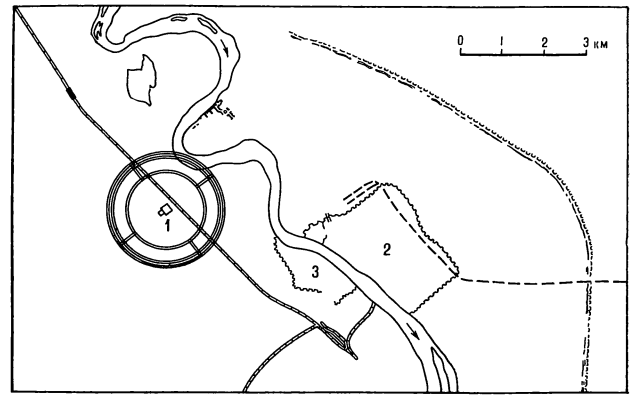
АБУ́-ХА́ББА — совр. назв. городища древнего г. *Сиппар*.

АШНУНА́К — то же, что *Эшнунна*.

АШШУ́Р — древний г. в Сев. Двуречье. Древнейшие слои восходят к 4-му тысячел. до н. э.; в сер. 2-го тысячел. до н. э.— столица *Ассирии* (см.). Разрушен в 614 до н. э. Возродился в прежних границах в парфянский период (сер. 3 в. до н. э.— 224 н. э.). Ныне — руины (совр. назв. Калъат-Шаргат; пл. ок. 70 *га*). А., располож. на зап. берегу Тигра, с С. омывался каналом. Состоял из «Внутреннего г.», стена к-рого с З. и Ю. образовала полукруг (вероятно, рубеж 3—2-го тысячел. до н. э.), и примыкавшего с Ю.-В. «Нового г.»; вторая гор. стена (сырцовый кирп. на кам. цоколе) и ров перед ней охватывали весь г. с З. и Ю. В сев. части «Внутреннего г.» располагались Новый и Ст. дворцы, храмы Набу, Иштар, двойные храмы Сина-Шамаша и Ану-Ададa, зиккурат. Найдено много круглой скульптуры от времени, когда А. находился под властью Шумера, и периода расцвета ассирийского гос-ва. Остатки парфянских зданий (возводились на руинах ассирийских): цитадель (на месте зиккурата); «Парфянский акрополь» с пл. и храмами богов Ашшура, с тремя открытыми на фасаде (дл. 36 *м*) айванами; «перитер Ашшура» (обожж. кирп.; 28 *м*×20,5 *м*). Над стеной, разделявшей «Внутренний» и «Новый» гг.,— руины дворца (стены — сырцовый кирп., фасады, своды, колонны — обожж. кирп.), фасады к-рого были украшены тремя ярусами тонких полуколонн, интерьеры — резным стуком и росписями.

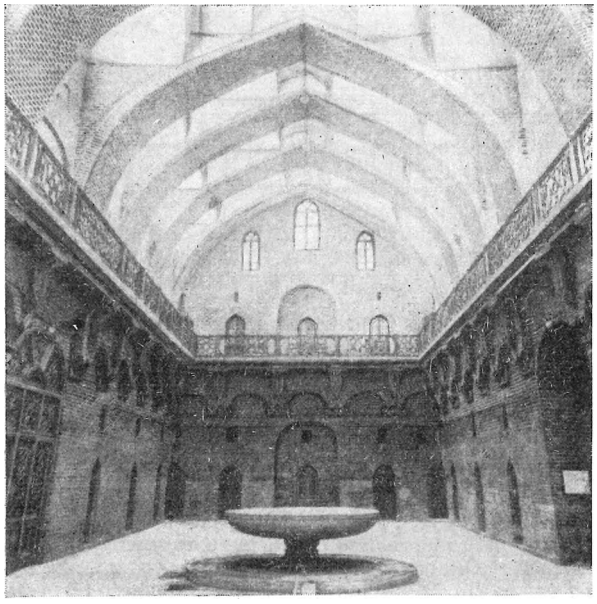
Лит.: Andrae W., Die Festungswerke von Assur, Lpz., 1913; его же, Das wiedererstandene Assur, Lpz., 1938; Andrae W. und Lenzen H., Die Partherstadt Assur, Lpz., 1933; Preusser C., Die Wohnhäuser in Assur, B., 1954; его же, Die Paläste in Assur, B., 1955; Parrot A., Assur, P., [1961].

БАГДА́Д — столица И. Осн. в 762 на зап. берегу Тигра под назв. Мадинат ас-Салам (Город мира). Столица Аббасидов (с перерывом 836—892, когда столицей была *Самарра*). Экономич. и культурный центр ср.-век. Востока. Б. 8—9 вв., известный лишь по письменным источникам, был круглым в плане (диам. ок. 2,5 *км*), с внутр. и двойной внешней стенами, 4 воротами и с дворцом халифа в центре; к югу от г. возник торговый пригород «Карх», на вост. берегу — дворцовый комплекс «Русафа» с мечетью. После наводнения 941 город переместился на вост. берег (в 1095 обнесён стеной четырёхуг. контура). Пам. арх-ры сохранились с 12 в. На зап. берегу — **мавзолей Зубайды** (нач. 13 в.): 8-гранный объём расчленён на 2 яруса, в нижнем — ниши, в верхнем — кв. орнаментальные панно (узорная кирп. кладка, резная терракота), завершён конич. ячеистым куполом. Мечеть-усыпальница шейха Маарyфа аль-Кархи (1215, с перестройками) с минаретом. На вост. берегу — дворец (12 в., реставрирован в 20 в.; обожж. кирп., резная терракота, сталактитовые купола). Мавзолей шейха Омара ас-Сараверди (1-я пол. 13 в.) с куполом типа мавзолея Зубайды. Ансамбль **медресе Мустансирия** (1227—33; перестроен в 1823, реставр. в 20 в.): двор (26 *м*×63 *м*) с айванами (по 1 на торцовых и по 3 в сер. продольных сторон) окружён в 2 этажа помещениями с гал.; включает, кроме келий и мечети, госпиталь, бани и др. **Минарет Сук аль-Газаль** (1279): на кв. цоколе — круглый ствол, украш. узорной кирп. кладкой с поясом надписи и сталактитовым венцом. Медресе аль-Марджания (1356; последняя реставрация 1786) с двором (20 *м*×20 *м*), в вост. части к-рого — мечеть, в сев.— купольные гробницы (узорная кирп. кладка, резная терракота и поливные мозаики). Рядом с ним — караван-сарай **хан Марджан** (или хан Ортма; 1358/59; реставрирован, ныне в нём помещается М. араб. древностей) с большим сильно вытянутым прямоуг. в плане залом, покрытым системой поперечных арок с окнами и ступенчатыми сводиками между ними; на уровне пят арок — балкон на



План Багдада 8—9 вв.: 1 — собственно город; 2 — дворцовый комплекс «Русафа»; 3 — торговый пригород «Карх».

сталактитовых консолях. Городские стены снесены, сохранились **ворота Баб аль-Вастани** (1221; реставрированы и заняты Музеем оружия) и др. Находившиеся южнее ворота Талисмана (12 — нач. 13 вв.,



Хан Марджан в Багдаде. 1358/59. Интерьер.

разрушены в 1917) с круглой башней были украшены над входом рельефом с изображениями драконов.

Многие пам. дошли с перестройками османского времени (1638—1918): мечеть шейха Абд-аль-Кадера аль-Гайлани (11—12 вв., купол 1636); **мавзолей Мусы аль-Кадима** (т. н. «Золотая мечеть»; 1515, обновлялся в 17 в.) с двумя куполами и 4 минаретами по углам; внутри мрамор и мозаика; мечеть-мавзолей Абу Ханифы (1534, перестраивалась в 17—19 вв.).

Совр. Б. растянулся на 10—12 *км* по обоим берегам Тигра. Зап. и вост. части сохранили ст. названия «Карх» и «Русафа». Г. реконструируется (планировка — арх. Миноприо, Спенсли и Ф. У. Макфарлан). В вост. части на гл. магистрали ар-Рашид — центр. пл. ат-Тахрир (Освобождения) с большим бульваром (шир. 70 *м*), зданиями совр. европ. стиля (иногда до 18—20 этажей) — торговыми предприятиями, многочисл. банками (банк ар-Рухун, 1958, арх. Р. аль-Чадерчи; банк ар-Рафиден, 50-е гг., арх. Ф. Херст и др.). В конце проспекта Саадун, застроенного новыми жилыми домами и отелями,— **пам. Неизвестному солдату** (1959, арх. Р. аль-Чадерчи). На зап. берегу размещаются парламент, дворец ар-Рихаб, правительств. здания, посольства, пром. предприятия, аэропорт. В г. много зелени, парки, пальмовые рощи; вдоль реки разбиваются сады отдыха. Строится (с 1961) большой комплекс ун-та (по проекту нем. арх. В. Гропиуса). Берега соединены мостами. В 26 *км* к Ю. от Б. построен радиовещат. центр (1960—61, по проекту и при участии сов. архитекторов).

Пракский м., осн. в 1923: более 60 тыс. эксп., в т. ч. произв. иск-ва от раннего кам. века до араб. времени. **М. араб. древностей**, осн. в 1937. **«Дворец Аббасидов»**, осн. в 1935: включает пам. араб. культуры и масштабные модели важнейших арх. пам. **И. Этнографич. м.**, осн. в 1941: включает карт. гал.

Лит.: Coke R., Baghdad, the city of peace, L., 1927, L., 1935; Otto-Dorn K., Grabung im Umayyadischen Rusāfah, в кн.: Ars Orientalis, v. 2, Wash., 1957; Baqir T., Baghdad, Baghdad, 1959; The traces of our culture: Al Mustansiriyah school at Baghdad, «New Iraq», 1960, July (Special number).

БА́СРА, Бассора,— г.-порт на юге И., на зап. берегу русла Шатт-эль-Араб, примерно в 100 *км* от его впадения в Персидский залив. Город разрезан многочисл. каналами, и вода во время приливов подступает к самым домам, отсюда назв. «Венеция Востока». Шатт-эль-Араб постепенно отошёл к В. от Б. (осн. в 18 в.), и на его берегах возникли р-н Ашар (нач. 19 в.) и совр. порт Маргиль (2-е десятилетие 20 в.). Б., Ашар и Маргиль образуют комплекс, где ведутся совр. планировка (арх. М. Лок, Л. Джонс и др.) и стр-во. Б. соединяется с Ашаром гл. каналом с аллеями по берегам.

В 8—10 *км* к З. от совр. Б.— руины старой Б., некогда одного из гл. городов И., осн. в 630-х гг.

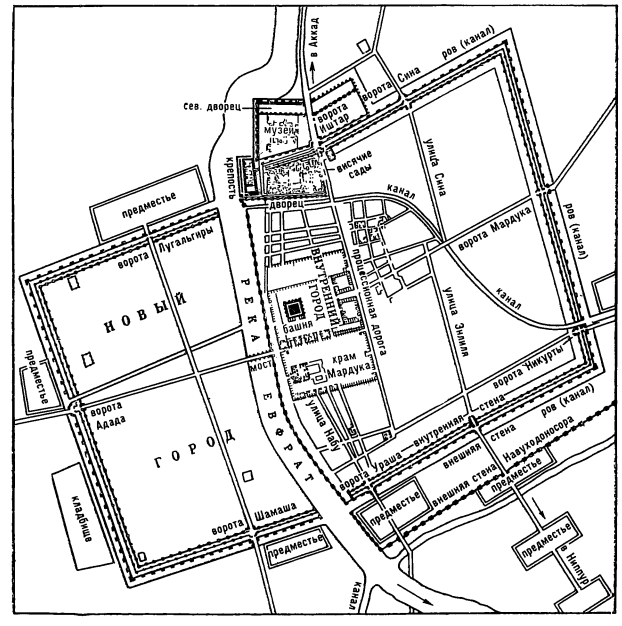
Лит.: Sāleh Ahmad al-Alī, Khitat al-Basra (The topography of Basrah), «Sumer», 1952, v. VIII, № 2, p. 72—83, 281 — 303 (на араб. яз.).

БОРСИ́ППА — древний г., ныне—городище Бирс-Нимруд, прибл. в 18 *км* к Ю.-З. от Вавилона. Впервые упоминается в законах вавилонского царя Хаммурапи (1792—50 до н.э.). Из клинописных текстов известны 8 гор. кварталов Б., ряд гор. ворот и ок. 18 храмов разных божеств. В 1901—02 Р. Кольдевеем раскопаны часть гор. стены, канал, соединявший Б. с Вавилоном, и остатки **храмового комплекса «Эзида»** нововавилонского времени (6 в. до н. э.). В комплекс входили **храм Эзида и зиккурат Эуриминанки** (ошибочно принимался за знаменитую «Вавилонскую башню»), размещённые в большом дворе (типа постоялого), окруж. маленькими комнатами, возможно кельями богомольцев-паломников. Храм Эзида, один из лучших образцов нововавилонской арх-ры (прямоуг. в плане, прибл. 100 *м*×95 *м*), состоял из гл. внутр. двора, трёх целл (гл.— с алтарём бога Набу), ряда вспомогат. помещений и небольших внутр. двориков.

Лит.: Koldewey R., Die Tempel von Babylon und Borsippa, Lpz., 1911; Reallexikon der Assyriologie, Bd 1, B.—Lpz., 1932, S. 402—29; Baqir T., Babylon and Borsippa, Baghdad, 1959.

ВАВИЛО́Н (аккадский Бабилн — «Врата бога»)— знаменитый древний г. на берегу Евфрата, к Ю. от Багдада, близ совр. г. Хилла; с 19 в. до н. э.— столица *Вавилонии* (см.). С переходом гегемонии к

План Вавилона.



Ассирии (9 в. до н. э.) утратил политич. могущество; неск. раз был разрушен, в 689 до н. э.— до основания. Восстановлен в 678 до н. э. Наивысшего расцвета достиг в период Нововавилонского царства (626—538 до н. э.). Раскопки Р. Кольдевея (1898—1917) позволили восстановить план В. и ансамбль, созданный при Навуходоносоре II (604—562 до н. э.). В. представлял в плане вытянутый прямоугольник (пл. ок. 10 *км*²). Евфрат делил его на две части: вост.—«Старый г.» и зап.— «Новый г.» (по существу, пригород). В. был обнесён тройной внешней стеной [первая (толщиной 7 *м*) из кирпича-сырца; на расстоянии ок. 12 *м*—вторая (толщиной 7,8 *м*) из обожж. кирп.; кам. стена (толщиной 3,3 *м*) рва] и двойной внутр. стеной из кирпича-сырца с зубчатыми башнями и 8 воротами, носившими имена богов. Важнейшие — **Ворота Иштар,** через к-рые пролегала гл. процессионная дорога (шир. 7,5 *м*). Ворота были двойными, по сторонам входов — массивные башни, облицованные синими глазуров. кирп. с рельефными изображениями быков и драконов жёлто-красного и беложёлтого цвета. Стены участка дороги перед Воротами Иштар были облицованы голубыми глазуров. кирп. и украшены внизу рельефным фризом, изображающим шествие львов — белых с жёлтой гривой и жёлтых с красной гривой.

На центр. большом холме К а с р (в «Старом г.») находились храм богини Нинмах и **дворец-крепость** (расширен и украшен Навуходоносором II, но построен до него). Комплекс дворца состоял из укрепления к С. от гор. стен (т. н. «дворцового музея») и т. н. юж. дворца Навуходоносора II (в плане неправильный 4-угольник). Дворец имел ряд внутр. дворов. К юж. стене гл. двора (ок. 55 *м* × 60 *м*) примыкал большой тронный зал (ок. 52 *м* × 15 *м*), облицов. тёмно-синими глазуров. кирп. с жёлтыми колонками, над к-рыми помещался фриз из голубых ромбов с беложёлтыми пальметками. К дворцу примыкали сады, покоившиеся на сводах и располож. уступами — т. н. **«висячие сады Семирамиды».**

На юж. холмах А м р а н и С а х н находились великолепный храм бога Мардука — **Эсагила** — и 7-ярусный, увенчанный храмиком (облицов. синими кирп. и украш. золочёными рогами) **зиккурат Этеменанки** (90 *м* × 90 *м*, выс. 90 *м*) — знаменитая «Вавилонская башня» (построен ассирийским зодчим Арадаххешу, сер. 7 в. до н. э., снесён Александром Македонским). В вост. части города (Х о м е р а) — остатки греч. театра времени Александра Македонского. На сев. холме Б а б и л ь (вне города) частично раскопан летний дворец Навуходоносора II.

Музей, осн. в 1949.

Лит.: K o l d e w e y R., Das wiedererstehende Babylon, 4. Aufl., Lpz., 1925; R e u t h e r O., Die Innenstadt von Babylon (Merkes), [Bd 1—2], Lpz.,1926; W e t z e l F r., Die Stadtmauern von Babylon, Lpz., 1930; Reallexikon der Assyriologie, Bd 1, B.—Lpz., 1932, S. 330—69; W e t z e l F. [u. a.], Das Babylon der Spätzeit, B., 1957.

ВА́РКА — совр. назв. древнего г. *Урук.*

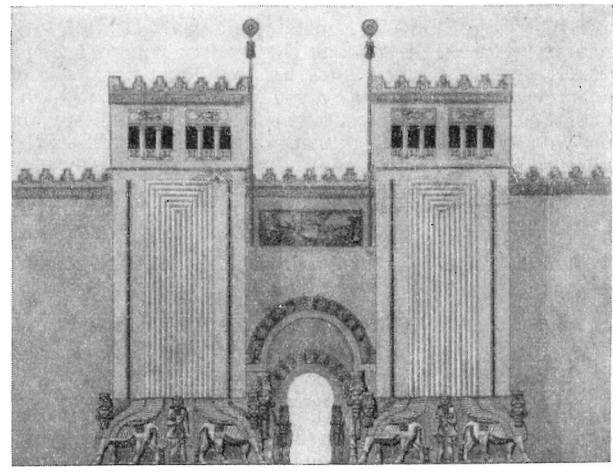
ВА́СИТ — древний г. к Ю.-В. от Кут-эль-Амара. Осн. при Омейядах в 702/705 на берегах Тигра. Был адм.-центром страны (до 750). В связи с перемещением русла Тигра к В. город запустел. Ныне — руины. Остатки стен, окружавших прямоуг. в плане г., дворца аль-Куббат аль-Хадра (древнее назв. Каср аль-Имара, нач. 8 в.), прямоуг. в плане, с башнями по углам. С С.-В. к дворцу примыкала мечеть (обожж. кирп., 8 в., перестраивалась в 1009, 1155, в 13—14 вв.) с аркадами на колоннах (кам.-песчаник) вокруг двора и 5-нефным залом. В вост. углу г.— остатки ансамбля аль-Менара (14 в.) с двухбашенным порталом и с купольным мавзолеем.

Лит.: S a f a r F., Wāsiṭ..., Le Caire, 1945.

ДЖЕМДЕ́Т-НАСР — городище на 3 холмах, ок. 80 *км* к Ю.-В. от Багдада. Раскопками обнаружены: развалины большой, прямоуг. в плане (прибл. 92 *м* × 48 *м*) постройки из тонких плоских кирпичей (т. н. римхены) — дворца или храма с сообщающимися и замкнутыми помещениями; остатки поселения с богатой расписной керамикой и глиняные таблички с пиктографич. письмом. Все находки датируются концом 4-го —нач. 3-го тысячел. до н. э. и дают картину богатой культуры эпохи разложения первобытнообщинного строя и зарождения классового об-ва. По месту находки этот период истории Двуречья получил название культуры «Д ж е м д е т - Н а с р».

Лит.: M a c k a y E., Report on excavations at Jemdet Nasr, Iraq, Chi., 1931.

ДУР-ШАРРУКИ́Н — ассирийский г., построенный Саргоном II в 713—707 до н. э. и оставленный после его смерти (705 до н. э.). Ныне развалины на холме Х о р с а б а д, ок. Мосула. Прямоуг. в плане, г. был обнесён стенами с 7 укрепл. воротами. Раскопками открыты остатки грандиозного **дворца Саргона II** (пл. ок. 10 *га*), возвед. на высокой платформе (выс. ок. 14 *м*), включавшего св. 200 помещений и 30 внутр. дворов, храмы, зиккурат, дворцы знати и др. Найдены остатки росписей, многочисл. рельефы (изображения царя, эпизоды воен. походов, придворного быта и др.), украшавшие стены помещений, колоссальные статуи крылатых быков с человеческой головой, установл. в гор. воротах и входах во дворец, а также громадные рельефы, изображавшие эпических героев Гильгамеша и Энкиду.



Портал дворца Саргона II в Дур-Шаррукине. Реконструкция.

Лит.: L o u d G., Khorsabad, pt 1—2, Chi., 1936—38.

КАЛЪА́Т-ШАРГА́Т —совр. назв. древнего г. *Ашшур.*

КА́ЛЬХУ, К а л а х, — ассирийский г., осн. Ашшурнасирпалом II в 883 до н. э. на развалинах г. 13 в. до н. э. (осн. Салманасаром I) у слияния рек Тигр и Большой Заб. Разрушен в 612 до н. э. Раскопками открыта на холме Н и м р у д цитадель с храмами, зиккуратом и дворцами. Выделяется **дворец Ашшурнасирпала II.** Его помещения, сгруппиров. вокруг кв. двора, были украшены монумент. рельефами, а в двух случаях — росписями; у входа во дворец найдены колоссальные кам. статуи крылатых быков с человеч. головой. В юго-зап. части цитадели—развалины неоконч. постройки дворца Асархаддона (680—669 до н. э.). В центр. части цитадели находился обелиск Салманасара III с изображением сцен походов, охоты и летописью царя. На

терр. К. найдены великолепные образцы мелкой скульптуры из кости (ок. 715 до н. э.).

Лит.: Mallowan M. E. L., The excavations at Nimrud (Kalhu), «Iraq», №№ XII—XVI, 1950—54, №№ XVIII—XXI, 1956—59; Oates D., The excavation at Nimrud (Kalhu), там же, № XXIII, 1961; Barnett R. D., A catalogue of the Nimrud ivories in the British museum, L., 1957.

КЕ́РБЕЛА — г. в 158 *км* к Ю.-З. от Багдада. Сложился в 7 в. у предполагаемой гробницы имама Хусейна (ум. в 680); на рубеже 11 в. окружён стеной. **Мечеть-мавзолей имама Хусейна,** прямоуг. в плане (42 *м* × ×48 *м*, выс. 26 *м*), с 2 большими и 4 малыми куполами, обходной гал., порталом и 2 минаретами. Богатый декор—глазуров. керамика и позолота. Мавзолей стоит среди двора (108 *м*×82,5 *м*) с постройками: на восточной стороне — мечеть, в сев.-вост. углу — медресе. **Мечеть-мавзолей Аббаса** — купольный зал (выс. 28 *м*) с порталом и двумя минаретами; мавзолей окружён двором с кельями и четырьмя айванами.

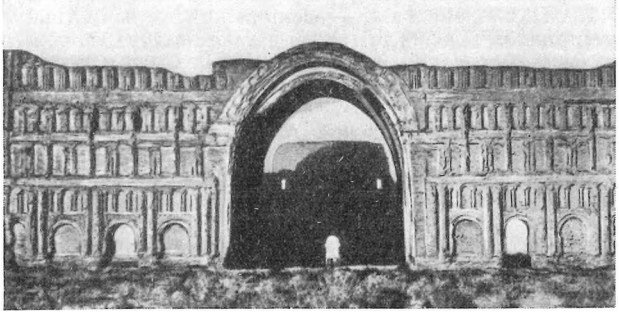
Лит.: Nöldeke A., Das Heiligtum al-Husains zu Kerbela, B., 1909.

КИШ — древний г., ныне городище Охеймир, прибл. в 15 *км* к В. от Вавилона, между Тигром и Евфратом. Крупный культурный центр Шумера. Состоял из собственно К. и Хурсаг-Каламы (Гора страны), составлявшего как бы пригород К. В К. обнаружены остатки дворца раннединастич. периода (28—25 вв. до н. э.; т. н. дворец «А») — первый образец соединения дворца и крепости в шумерской арх-ре. Состоял из двух зданий: более древняя постройка, прямоуг. в плане (прибл. 75 *м* × 40 *м*), была обнесена креп. стеной с башнями, внутри за небольшим кв. двором располагались жилые и хозяйств. помещения. С Ю. примыкала более поздняя постройка, своеобразная по композиции: в зап. её части находился узкий зал (прибл. 21,7 *м* × 7,6 *м*) с 4 колоннами по центр. оси, служившими опорами крыши; в вост. части здания — гал. с колоннами на парапете и с мозаикой (из раковин) на стенах (боевые сцены). В вост. части К. открыты остатки трёх сасанидских (224—651) зданий, предположительно дворцового назначения. Два из них имели айваны с колоннами вдоль стен и богатый резной стуковый орнамент; в одном из зданий найдены стуковые бюсты сасанидского царя (предположительно — деталь фасада).

Лит.: Excavation at Kish, ed. S. Langdon and L. Ch. Watelin, v. 1—4, P., 1924—34; Mackay E., A Sumerian Palace and the «A» cemetery at Kish. Mesopotamia, Chi., 1929; Langdon S. and Harden D. B., Excavations at Kish and Barghuthiat, 1933, «Iraq», L., 1934, v. 1, pt 2.

КТЕСИФО́Н — древний г. на вост. берегу Тигра, напротив *Селевкии*, с к-рой был связан мостом. Осн. Аршакидами; в 1 в. до н. э.— царская резиденция и военно-адм. центр *Парфии* (см.), в дальнейшем — столица последних Сасанидов (см. *Иран*). Расцвет К.— в 6 в. Разрушен арабами в 7 в., но в 13 в. ещё существовал. Ныне руины г. разрезаны изменившим русло Тигром на 2 части. На зап. берегу — «Старый г.» округлой конфигурации (пл. 72 *га*): руины сасанидской церкви (кам., однонефной с пристенными колоннами и тремя камерами в алтарной части) и сводчатых парфянских гробниц. На вост. берегу — возникший при Сасанидах царский квартал Асфанабр с руинами **дворца Таки-Кисра** (обожж. кирп., датируется в пределах 3—6 вв.), по масштабам (только уцелевшая офиц. часть занимает пл. 117,5 *м* × 105 *м*) и убранству затмившего все сасанидские постройки: сохранился полуразруш. гигантский сводчатый айван (пролёт арки 26,65 *м*, выс. 37 *м*), служивший тронным залом, с юж. крылом фасада, раздел. на ярусы с полуколоннами и арками. Зал был декорирован внизу мрамором, а выше и на сводах — стекл. мозаикой. К Ю. от дворца — остатки платформы (125 *м* × 75 *м*, выс. ок. 6 *м*), на к-рой предположительно находилась женская половина; здесь найдены фрагменты стуковых рельефов. Близ дворца обнаружена баня со следами фресок.

Сасанидский дворец Таки-Кисра в Ктесифоне (вид в конце 19 в.).



К В. и С.-З. — остатки насел. пунктов: 2-этажные сырцовые дома с внутр. двором, фрагментами резного стука и следами полихромной росписи. Весь район К. занимает св. 30 *км*².

Лит.: Reuther O., Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29, [B., 1930]; Die Ausgrabungen der Zweiten Ktesiphon-Expedition. Winter 1931/32, B., 1933 (Vorwort E. Kühnel).

КУ́ФА, Эль-Куфа, — древний г. на зап. берегу Евфрата в юж. Ираке. Осн. в 638 как араб. воен. лагерь в 2—3 *км* от *Хиры*. Столица Аббасидов с 750, центр наук и иск-ва. С возникновением Багдада (762) приходит в упадок. Ныне — небольшой г. Раскопками открыт **дворец аль-Имара:** плотный массив построек с открытым к С. 6-столпным 3-нефным айваном, ведущим в купольный аудиенц-зал. Был обнесён внутр. оградой (117 *м* × 117 *м*) и внешней стеной (170 *м* × 170 *м*) с башнями. Найдены фрагменты резного стука (геометрич. и растит. орнамент). С сев. к дворцу примыкала мечеть с двором, окруж. галереями. К. считается центром развития широко распространённого в архитектурном декоре арабского геометризованного письма «куфи».

Лит.: Muhammad Ali Mustafa, Excavations at Kufa, «Sumer», 1954, v. X, № 1, p. 73—85, 1956, v. XII, № 1—2, p. 3—32 (на араб. яз.); Creswell K. A. C., Nasi Al-Asil, A visit to Ukhaidir and Kûfa, «Sumer», 1954, v. X, № 2, p. 143—49 (на англ. яз.).

КУЮНДЖИ́К — совр. назв. холма, на к-ром открыта *Ниневия*.

ЛАГА́Ш — древний г., значит. центр Шумера, ныне городище Телло, в Юж. Двуречье. Найдены многочисл. клинописные документы и большое кол-во пам. скульптуры и художеств. ремесла раннединастич. периода (28—25 вв. до н. э.) и периода правления Гудеа (22 в. до н. э.). Важнейшие пам. раннединастич. периода: «Персонаж с перьями» — кам. рельеф (Лувр), плакетка царя Ур-Нанше (Лувр), известная «Стела коршунов» — победная стела правителя Эаннатума (Лувр), серебряная ваза Энтемены (Лувр). От периода правления Гудеа—ряд статуй (сидящих и стоящих) Гудеа и др. лиц его династии. Городище испорчено ненаучными раскопками (Э. де Сарзека, 1877—1900, и Г. Кро, 1903—05, 1909), так что из арх. пам. возможно уточнить лишь склеп правителей Ур-Нингирсу и его сына Угме (династия Гудеа), необычной для Двуречья формы в виде буквы Х.

Лит.: Parrot A., Tello (1877—1933), P., [1948].

МОСУ́Л (до 640 — Буд-Ардашир) — г. в сев. Ираке, на зап. берегу Тигра; расположен по склонам холмов. Осн. в 6 в. напротив древней *Ниневии*. Расцвет — в 12—13 вв., когда славилась местная школа декоративно-прикладного иск-ва, особенно художеств. обработки металла, а также резьбы по камню. Остатки ср.-век. г.

и окружавшей его кам. стены (12—13 вв.; перестроена в 17 в.) с 7 воротами. В центре г.— **мечеть Джами аль-Кабир** (или **ан-Нури;** кам., 1148, перестроена в 1170—1172; реконструировалась и обновлялась в 13 в., 15 в., 17 в. и 19 в.), в совр. виде — вытянутый с В. на З. зал (65 *м*×16 *м*) с плоским деревянным покрытием на столбах (кам., алебастр) кв. сечения с трёхчетвертными колонками по углам и лировидными капителями. Перед залом выделен малый двор с михрабом из резных блоков алебастра (13 в.). В сев.-зап. углу большого двора мечети — **минарет**: кв. цоколь с резными панно, круглый ствол с семью поясами орнамент. кирп. кладки. На берегу Тигра — руины кам. **дворца Кара-Сарай** (1233): остатки двух сводчатых помещений со следами 2-го этажа; декор — резной стук (поясные изображения людей, птиц, растит. орнамент, надписи). К С. от дворца —**мавзолей имама Яхья** (обожж. кирп., 13 в.), кв. в плане (внутри 7,12 *м*×7,12 *м*), под шатровым сталактитовым куполом, с С.-З. пристроен арочный портик; на гл. и заднем фасадах — панно из резной поливной терракоты (геометрич. узор в сочетании с растит.), внутри — резной алебастр, дер. резное надгробие. На Ю.-В. города: **мавзолей Аун-ад-дина** (обожж. кирп., 13 в., реставр. в 1777) — кубич. постройка с ребристым шатром, обрамление дверей (окованы железом с накладным геометрич. орнаментом) — из резного камня (первый резной пояс,13 в.,—надписи; второй, 1777,—надписи, фигурные арочки и растительный узор); **мавзолей Шейха Фатхи** (19 в., с более ранними частями). Сохранились христ. церкви в юж. части г.: **Мар Ахудеммех** (кам., 12 в.) с тремя нефами со сводами на пилонах, ребристым куполом над алтарной частью, обильной резьбой по камню (орнамент, фигуры «святых», зверей); **Мар Шамун** (ц. Петра; 13 в., реконстр. в 1936) и др. К С., вне гор. стен,— кв. в плане мечеть Панджа (кам., 1802/03), внутри — михраб со сталактитами и резным орнаментом.

Застройка М. в 20 в. вышла за черту стен. Ведётся совр. планировка М. (арх. Р. Сквайр и др.). Через Тигр переброшены два моста — стальной и жел.-бет. (9 *м* шир.).

Мосульский музей, осн. в 1950: керамика 5—4-го тысячел. до н. э., ассирийские и парфянские пам., в частности пам. *Нимруда* и *Хатры*.

В окр.: к Ю. от М.— мавзолей Наби Шит, на левом берегу — мавзолей Наби Юнус (10 в., купол—14 в.)— оба перекрыты шатровыми куполами.

Лит.: Mosul and its neighbouring district, 2 ed., Baghdad, 1956; Mosul museum. [Catalogue], Baghdad, 1958; Fiey J. M., Mossoul chrétienne, Beirut, 1959.

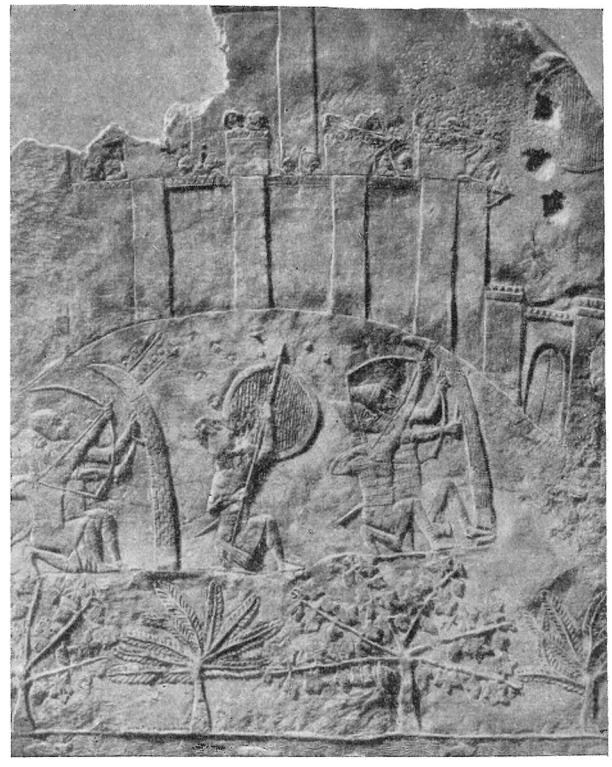
НАСИ́РИЯ — г. в юж. части И., на левом берегу р. Евфрат. Центр г. спроектирован и построен бельг. арх. до 1870. В наст. время Н. застраивают иракские арх. Построены школы, больница, клуб, административные учреждения. Заканчивается стр-во большого здания — т. н. «Зала народа» с парком (арх. Ибрагим Аллави и др.).

НЕДЖЕ́Ф — г. в нескольких *км* к Ю.-З. от Куфы, на краю пустыни. Сложился в 8 в.(?) у предполагаемой гробницы имама Али; на рубеже 11 в. окружён стеной. **Мечеть-мавзолей имама Али** (выс. 32 *м*) —купольный зал (21 *м*×25 *м*) с обходной гал., порталом и 2 минаретами; декор — изразцы и позолота. Мечеть-мавзолей с трёх сторон окружена двором.

Лит.: Nöldeke A., Das Heiligtum al-Husains zu Kerbela, B., 1909.

НИМРУ́Д — совр. назв. холма, на к-ром открыта цитадель г. *Кальху*.

НИНЕ́ВИЯ—древнейший религ. и политич. центр *Ассирии* (см.). Расцвет—при Синахерибе (705—680 до н.э.), когда был столицей. Разрушен в 612 до н. э. Развалины Н. находятся на левом берегу р. Тигр, напротив



Рельеф из дворца Синахериба в Ниневии. Сцена осады города.

Мосула. Раскопками (с 40-х гг. 19 в.) на холме К у ю н д ж и к обнаружены напластования культурных слоёв начиная с 5-го тысячел.до н. э.Открыты два дворца— Синахериба и Ашшурбанипала (669— ок. 633 до н. э.), от к-рых сохранились многочисл. украшавшие их рельефы с разнообразными сюжетами (во дворце Синахериба — преим. воен. и строит. сцены, во дворце Ашшурбанипала — преим. сцены охоты с реалистич. изображениями зверей). Исследованы и др. постройки.

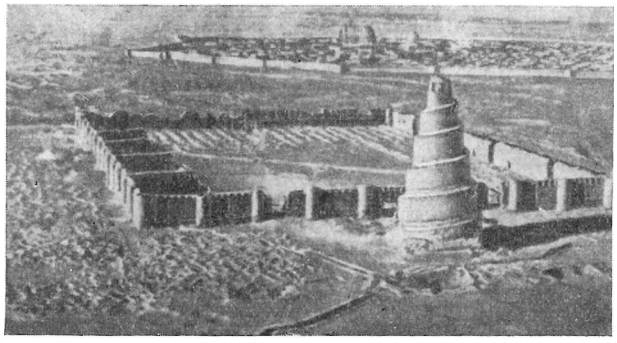
Лит.: Thompson R. C. and Hutchinson R. W., A century of exploration at Nineveh, L., 1929; Paterson A., Assyrian sculptures: Palace of Sinacherib, [pt 1—2], The Hague, [1912—13]; Meissner B. und Opitz D., Studien zum Bit Hilâni im Nordpalast Assurbanaplis zu Nineve, B., 1940.

НИ́ППУ́Р (совр. Ниффер или Нуффар) — центр древнейшего шумерского племенного союза (4-е тысячел. до н. э.), место культа верховного бога Энлиля. Ныне — городище в центре Юж. Двуречья, к С.-В. от Эд-Дивании. Раскопками обнаружены остатки обводной стены, существовавшей ещё в раннединастич. период (28—25 вв. до н. э.), и частично восстановлен план Н. Ныне обмелевший канал Шатт-эн-Ниль (совр. назв.) делил Н. на две почти равные части — юго-зап. и сев.-вост. («Старый Н.»). В сев.-вост. части раскопаны гл. арх. памятники Н.: храм Энлиля — **Экур** (Дом горы) — и **зиккурат,** перестраивавшиеся от раннединастич. вплоть до парфянского (сер. 3 в. до н. э.—224 н. э.) периодов. К Ю. от храма — предполагаемое место храмовой б-ки (здесь найдено большое кол-во клинописных табличек разных периодов). В различных частях Н. раскопаны остатки поселений от 4-го тысячелетия до н. э. до парфянского периода вкл.; найдено много табличек, цилиндрич. печатей, украшений и др. произв. художеств. ремесла 2-го тысячел. до н. э.

Лит.: Fisher C. St., Excavations at Nipur... 1889, 1893—1896, 1899—1900, Phil., 1905; Hilprecht H. V., The excavations in Assyria and Babylonia, Phil.,1904, p. 289—568; Crawford V. E., Nippur the Holy city, «Archaeology», 1959, XII.

ОХЕ́ЙМИР — совр. назв. городища древнего г. *Киш.*

САМА́РРА — древний г. на вост. берегу р. Тигр, в 138 *км* к С.-З. от Багдада. Столица Аббасидов, осн.



Мечеть Мутаваккиля в Самарре. Середина 9 в. Общий вид руин.

в 836 на месте древнего поселения (найденная здесь замечат. расписная керамика восходит к 5—4-му тысячел. до н. э.). После возвращения столицы в Багдад (892) С. утратила своё значение и запустела. Руины С. разбросаны отдельными группами вдоль берега на 33 *км*. В центр. части С. — комплекс **дворца Джаусак** (пл. 175 *га*, обожж. кирп.), включавший офиц. часть, гарем, сокровищницы, казармы, бани, кам. цистерны, площадку для игры в поло, сады и павильоны. Тронный зал, крестообразный в плане, с куполом в центре. Офиц. часть дворца выходила к реке трёхайванным фасадом (арка центр. айвана—ок. 12 *м* выс.), к к-рому вела широкая лестница. Декор — сюжетная и орнамент. живопись, резной стук (стилизованные растит. мотивы, животные), резные дерево и мрамор. К Ю. от Джаусака — руины **Большой мечети Мутаваккиля** (140 *м* × 156 *м*; 840 — 850-е гг.): прямоуг. двор с остатками галерей обнесён стеной (толщина 2,6 *м*, обожж. кирп.) с полукруглыми башнями. Плоское перекрытие гал. (выс. св. 10 *м*) поддерживалось 8-гранными кирп. пилонами с угловыми колонками из мр. и гранита; михраб украшен резным стуком; найдены кубики смальты от покрывавших стены мозаик. К С. от мечети — **минарет аль-Мальвия** (выс. св. 50 *м*): на кв. цоколе — усеч. конус с внешним спиральным ходом. В сев. части г.— руины сырцовой мечети Абу Дулаф (860—861) с минаретом по типу аль-Мальвия. В юж. части г.— руины **дворца Балькувара** (854—859), кв. в плане (дл. стороны 1250 *м*). Состоял из трёх парадных дворов, расположенных по оси, в последнем — тронный зал, по сторонам дворов — жилые и хозяйств. помещения; был обнесён стенами с башнями. Декор — резной стук, отчасти роспись.

На зап. берегу реки — руины **замка Каср аль-Ашик** (878—882, пл. 139,8 *м* × 93,2 *м*), обнесённого стеной с башнями и предвратным сооружением. К Ю. от замка — остатки 8-угольного купольного **мавзолея Куббат ас-Сулайбия** (в поперечнике 13,21 *м*). Обе постройки сложены из блоков искусств. камня (глина, кварц и гипс). В юж. части С.— окруж. стенами небольшое совр. поселение.

Музей, осн. в 1936: археологич. пам. древней С.

Лит.: Herzfeld E., Sarre F., Die Ausgrabungen in Samarra, Bd I—III, B., 1923—27; Herzfeld E., Geschichte der Stadt Samarra, Hamb., 1948; Creswell K. A. C., Early muslim architecture, v. 2, Oxf.,1940, p. 227—45, 254—70, 277—88, 361—69.

СЕЛЕВКИ́Я — руины древнего г. на зап. берегу Тигра, напротив *Ктесифона*. Осн. ок. 300 до н. э.; столица селевкидского гос-ва, затем парфянский г. Регул. планировка с пересечением в центре гл. улиц; г. был обнесён мощной сырцовой стеной. Разрушен римлянами в 165, возродился в 3 в., но вскоре угас.

СИ́ППА́Р — древний г., гл. центр культа солнечного бога Шамаша, ныне — городище Абу-Хаббба на левом берегу Евфрата, к Ю.-З. от Багдада. Первоначально состоял из собственно Сиппара, Сиппара богини Анунит и др. поселений. Был неоднократно разрушен и заново отстроен при «нововавилонских» царях в 6 в. до н. э. Раскопаны (1881—82) часть гл. святилища Шамаша «**Эбаббара**» и ок. 130 помещений; найдены знаменитая кам. таблица с изображением бога Шамаша под балдахином (ок. 1000 до н. э.) и более 60 000 клинописных документов. Работы велись грабительскими методами, что помешало последующим раскопкам. В дальнейшем (1894) открыты гор. стена, гл. ворота, остатки зиккурата, храмовые амбары, жилища храмового персонала, остатки канала и жилых домов, лепившихся вдоль гор. стены (все —«нововавилонского» времени); предметы художеств. ремесла нач. 2-го тысячел. до н. э.

Лит.: Scheil V., Une saison de fouilles à Sippar, Le Caire, 1902.

ТЕ́ЛЛО — совр. назв. городища древнего г. *Лагаша*.

ТЕЛЬ-АБУ́-ШАХРА́ЙН — совр. назв. городища древнего г. *Эриду*.

ТЕЛЬ-АСМА́Р — совр. название городища древнего г. *Эшнунна*.

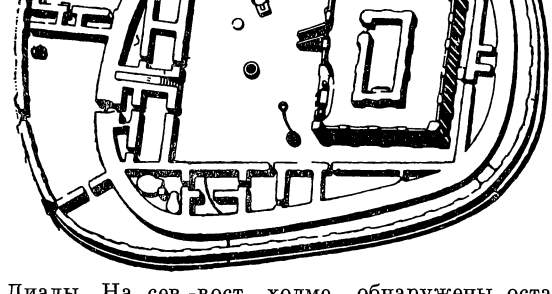
ТЕЛЬ-УКА́ЙР — городище в 60 *км* к Ю. от Багдада. Древнее название не установлено. Раскопками (1940—1942) обнаружены остатки поселения позднего периода культуры «*Убайд*» (единств. поселение этого периода между Шумером и Сев. Двуречьем) и развалины храма периода «*Урук*». Храм стоял на овальной террасе выс. ок. 6 *м*. С двух сторон к нему вели лестницы. Расположение лестниц и храма (в глубине террасы, сдвинут вправо) напоминают т. н. «Белый храм» в Уруке. Внешние стены снабжены нишами и выступами. Алтарь, внутр. стены помещений и косяки ворот были покрыты полихромной росписью (древнейший и пока единств. образец стенной росписи храмов Юж. Двуречья).

Лит.: Lloyd S., Safar F., Tell Uqair, «Journal of Near Eastern Studies», Chi., 1943, [v.] II, p. 132—58.

ТЕЛЬ-МУКАЙЯ́Р — современное название городища древнего г. *Ур*.

ТУ́ТУБ — древний г., ныне городище Хафаджа на 3 холмах к В. от Багдада, на левом берегу

«Овальный храм» в Тутубе. Реконструкция.



р. Диалы. На сев.-вост. холме обнаружены остатки святилища бога луны Сина; развалины большого, трижды перестраивавшегося (от «раннединастич.» времени

до «аккадского» периода) т. н. **«Овального храма»**: овальная платформа с террасой (6 *м* выс., дл. 74 *м*, шир. 54 *м*), где стоял храм, остатки двойной стены с наружными башнями (плосковыпуклый кирп., выбеленный извёсткой), хозяйств. и лестничных помещений и т.п. На холме найдены также слои поселений и могильников от периодов «*Урук*» и «*Джемдет-Наср*» (сер. 4-го — нач. 3-го тысячел. до н. э.) до периода династии Исина-Ларсы (нач. 2-го тысячел. до н. э.). На юго-вост. и юго-зап. холмах открыты остатки г. **Дур-Самсуилуна** периода I вавилонской династии (19—17 вв. до н. э.). В жилых домах найдено много глиняных и кам. статуэток, гончарных изделий, печатей, различных произведений декоративно-прикладного искусства и художеств. ремесла нач. 2-го тысячел. до н. э.

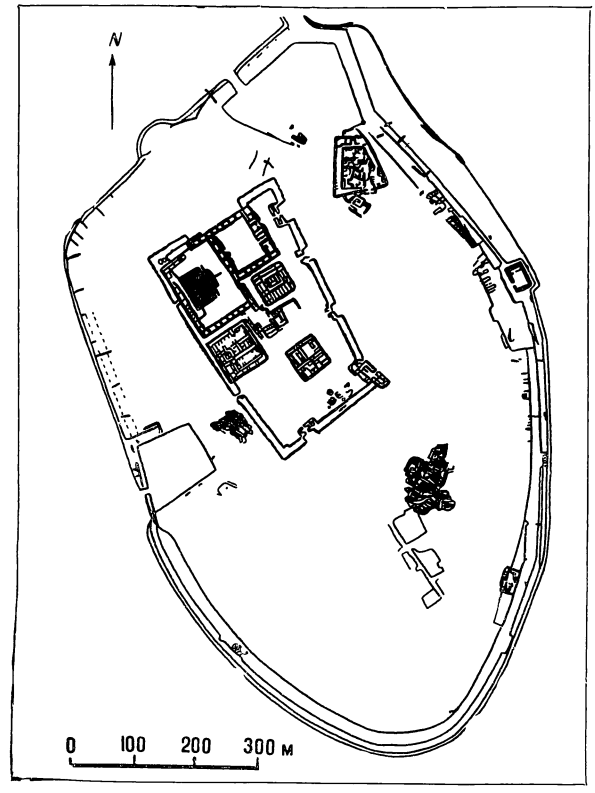
Лит.: The Oriental Inst. of the University of Chicago, №№ 13, 16, 17, 19, 20, Chi., 1932—36; № 44, 1939; № 53, 1940; № 58, 1942; № 60, 1943; № 63, 1952; № 72, 1955.

УБА́ЙД, Тель-Убайд, Эль-Обейд,— городище на Ю. Ирака, к С.-З. от Ура. Найденные здесь пам. (поселение с расписной керамикой, утварью из обсидиана и кремня, остатки плетёных хижин) дали название археологич. периоду «Убайд» (нач. и сер. 4-го тысячел. до н. э.). К С.-В. от поселения — остатки храма: обводная стена (из плосковыпуклых кирп.), украш. нишами, овальная платформа с террасой, где стоял храм (пл. 33,5 *м*×22,8 *м*), кам. лестницы, дер. колонны с мозаикой и медной обшивкой. Найдены художеств. предметы — медные и кам. статуэтки, сосуды, рельеф с изображением львиноголового орла Имдугуда, когтящего двух оленей (Британский музей), и др., а также царская надпись, позволившая датировать постройку 2-й четвертью 3-го тысячел. до н. э. Наиболее поздние слои храмового участка относятся к III династии Ура. Публикуемая обычно реконстр. храма неубедительна. К Ю.-З. от поселения был расположен могильник (от позднего периода «Убайд» до III династии Ура; имелись также захоронения касситского периода, 16—13 вв. до н. э.).

Лит.: Ur excavations, v. I. Al-Ubaid, L.—Phil., 1927; Delougaz P., A short investigation of the temple at Al-Ubaid, «Iraq», 1938, V, p. 1—11.

УР — древний г. в Юж. Двуречье, на берегу Евфрата, ныне городище Тель-Мукайяр к Ю. от совр. русла, к Ю.-З. от г. Насирия. Древнейшее место культа шумерского бога луны — Нанна (Сина); в 2132—2032 до н. э.— столица III династии Ура. Наиболее многочисл. и интересные пам.—I и III династий Ура (26 и 21 вв. до н. э.). К 26 в. до н. э. относятся т. н. «царские гробницы», преим. шахтного типа, в к-рых обнаружено большое кол-во замечат. произв. ювелирного иск-ва и художеств. ремесла (из золота, лазурита, драгоценных камней; хранятся в Британском музее, Пенсильванском музее в Филадельфии, США, Иракском музее в Багдаде).

У. периода III династии представлял собой в плане неправильный овал (1000 *м*×700 *м*), окруж. стеной с крутым внешним откосом (кирпич-сырец). Пам. арх-ры: 3-ярусный **зиккурат** (кирпич-сырец, облицов. обожж. кирп.); первый ярус (60 *м*×46 *м*, выс. 15 *м*)— чёрный, второй — красный и третий — белый. Наверху помещался небольшой однокомнатный храм-алтарь бога луны (общая выс. здания 42 *м*). **Эхурсаг** (Горный дом) — одноэтажное здание, прямоуг. в плане (58 *м*×190 *м*), совмещавшее дворец и храм, с внешним и внутр. двором и примыкающими жилыми и служебными помещениями, на фасаде — декор. выступы и ниши. Царская **усыпальница**, состоящая из подземной части и наземного здания (прибл. 38 *м*×26 *м*) со стенами (толщина ок. 2,5 *м*, обожж. кирп.), расчлен. выступами, и с входом, обрамл. наклонными пилонами.

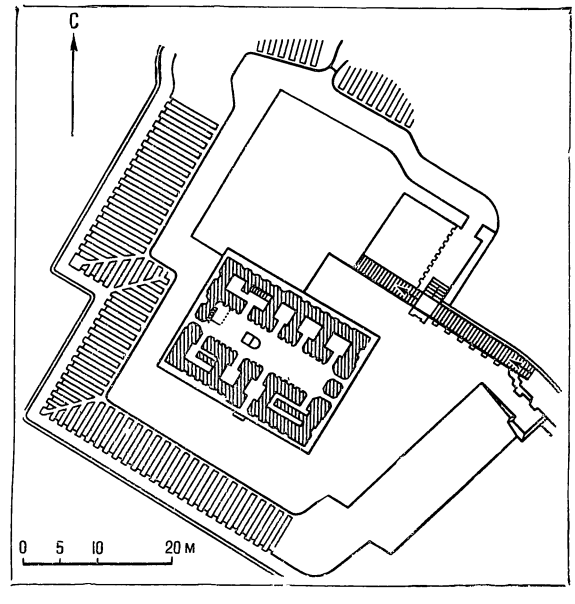


Ур. План города периода III династии.

Лит.: Вулли Л., Ур халдеев, [пер. с англ.], М., 1961; Woolley C. L. [a. o.], Ur excavations, v. I—V, L.—Phil., 1927—39.

УРУ́К (совр. Варка) — древний г. Юж. Двуречья на левом берегу Евфрата, ныне — городище в 13—15 *км* к В. от совр. русла реки, в 65 *км* к С.-З. от г. Насирия.

Урук. План «Белого храма».



Древнейшее место культа шумерского бога неба—Ана и богини любви и плодородия — Инанны (аккадской Иштар); в 24 в. до н. э.— столица Шумера. По найденным в У. прекрасным образцам скульптуры, глиптики и художеств. ремесла (среди них—скульпт. голова богини Инанны, кам. культ. сосуд с рельефным изображением празднества в честь Инанны, сосуды и печати с изображением быт. сцен и т. д.) сер. 4-го тысячел. до н. э.—этот период получил название периода «У р у к». В У. были вскрыты монумент. пам. арх-ры конца 4-го тысячел. до н.э.: т. н. **«Красное здание»** (возможно, место народных собраний) и **«Белый храм»**. От «Красного здания», находившегося в центре У., сохранились остатки платформы, окружавших её монумент. колонн и полуколонн, покрытых мозаикой из разноцветных головок глиняных конусов, и лестницы, ведущей в замкнутый двор. «Белый храм» (на прямоуг. цоколе пл. 22 *м*×17 *м*) был расположен на террасе неправильной формы и неск. сдвинут к юж. её краю. По-видимому, имел типичный облик древнего южношумерского храма, проявившийся уже в храме *Эриду*. Пам. позднего времени — храм каситского царя Караиндаша (15 в. до н. э.), без внутр. двора; в глубоких нишах фасада — фигуры мужских и женских божеств в рогатых шапках, с сосудами в руках. Селевкидский **храм Ану-Антум,** построенный ок. 170 до н. э. в лучших традициях вавилонской арх-ры (в плане правильный прямоугольник пл.74,6 *м*×52,75 *м*; кирпич-сырец, оштукатурен гипсом). Верх фасада был украшен фризом из глазуров. кирп. в стиле знаменитых нововавилонских рельефов. В У. найдены древнейшие в мире пам. письменности с рисуночными знаками.

Лит.: Jordan J. und Preusser C., Uruk-Warka..., Lpz., 1928; Отчёты о раскопках, в кн.: Nöldeke A. [u. a.], Vorläufiger Bericht über die von der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft in Uruk-Warka unternommenen Ausgrabungen, B., 1929—.

УХА́ЙДИР — руины укрепл. дворца халифов 2-й пол. 8 в., в 40 *км* к Ю.-З. от Кербелы. Терр. (174,74 *м*× ×169 *м*) обнесена стеной (ок. 19 *м* выс.) с башнями и сводчатыми воротами по осям стен. Сев. ворота ведут в здание укрепл. стеной дворца (112,85 *м*×81,83 *м*), симметричного в плане, с внутр. дворами, айванами, кв. гл. залом, мечетью; постройки (тёсаный известняк) сохранились до 3-го этажа.

Лит.: Reuther O., Ocheïdir..., L., 1912; Bell G. L., Palace and mosque at Ukhaidir, Oxf., 1914; Creswell K. A. C., Early muslim architecture, v. 2, Oxf., 1940, p. 50—100.

ФА́РА — совр. назв. городища древнего г. *Шуруппак*.

ХА́ТРА — древний парфянский г. к Ю.-З. от Мосула, близ совр. насел. пункта Эль-Хадр. Возник до н. э. Расцвет — в 1—2 вв., разрушен в 257. Располож. на равнине, на скрещении караванных путей, г. (близкий к овалу, пл. до 320 *га*) был обнесён тройной стеной с 4 воротами и рвом. Внешняя стена — кам., остальные — из сырцового кирп. на кам. цоколе. Г. имел регул. планировку, площади и пруды, дома из сырц. кирп. и кам. В центре Х.— руины **дворца** (в плане четырёхугольник, пл. 15 *га*), обнесённого кам. стеной: восточную часть территории занимал большой двор; в разделённой надвое зап. части — здание дворца (дл. св. 40 *м*, выс. ок. 20 *м*, блоки известняка), открывавшегося на В. сводчатыми айванами, включавшего тронный зал с примыкавшим к нему кв. сводчатым храмом солнечного культа и жилые помещения. Стены были оформлены бюстами и барельефами, камни архивольтов — маскаронами. Найдены круглая скульптура, фрагменты резного декора и др.

Лит.: Andrae W., Hatra, Tl 1—2, Lpz., 1908—12; Ingholt H., Parthian sculptures from Hatra..., New Haven, 1954; Shinji Fukai, The new artifacts of Hatra, «East and West», 1960, v. XI, № 2/3.

ХАФАДЖА — совр. название городища древнего г. *Тутуб*.

ХИ́ЛЛА — г., близ к-рого находятся руины *Вавилона*.

ХИ́РА — древний г. на Евфрате, в 75 *км* к Ю. от Вавилона. Осн. во 2—3 вв., столица Лахмидского княжества, созданного при Сасанидах, торговый центр и речной порт. Расцвет — в 6 в. С 602—под властью Сасанидов, позднее — Омейядов. С ростом *Куфы* приходит в упадок, заброшен в 9 в. Открыты остатки 3-нефной базиликальной ц. (6 в., алтарная часть — типа ктесифонской; стены из глины, колонны, пилястры и своды — обожж. кирп.), со следами росписи и плитками резного стука с мотивом креста; 2-этажное жилое здание из сырцового кирп., обнесённое стеной из обожж. кирп. (7—8 вв.). Фрагменты резного стука, украшавшего жилые дома (растит. мотивы в круглых и кв. медальонах, обрамления из перлов и т. п.).

Лит.: Talbot Rice D., The Oxford excavations at Hīra, 1931, «Antiquity», 1932, v. VI, № 23, Sept., p. 276—91; то же, в кн.: Ars islamica, v. I, pt. 1, Ann Arbor, 1934, p. 51—73.

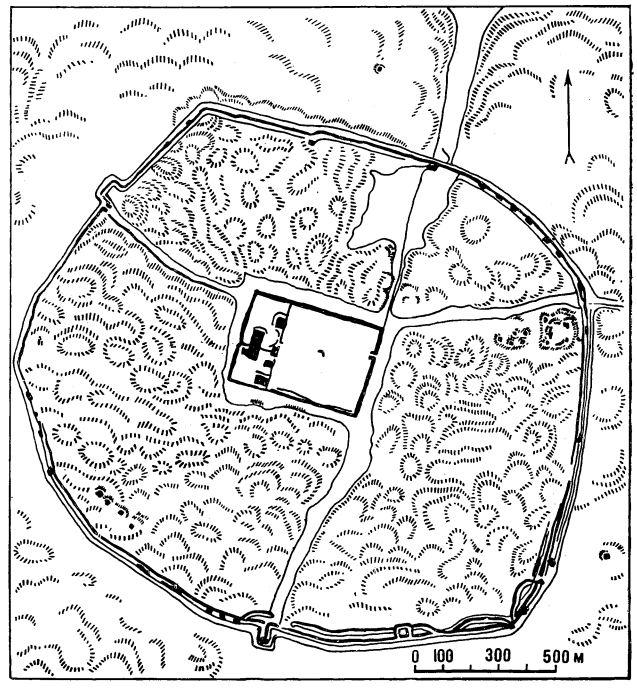
ХОРСАБА́Д — совр. назв. холма, на к-ром находятся развалины г. *Дур-Шаррукина*.

ШУРУППА́К — древний г. в Юж. Двуречье, на берегу Евфрата, ныне городище Фара в стороне от реки, к Ю.-В. от Эд-Дивании. Возник, по-видимому, в 4-м тысячел. до н. э. Расцвет с нач. 3-го тысячел. до н. э. Заброшен в конце 3-го тысячел. до н. э. Легендарное место обитания мудреца Ут-Напишти, героя мифа о потопе (раскопки дали ряд стерильных слоёв из песка и глины — результат сильных разновременных наводнений). Обнаружены постройки из плосковыпуклых кирп. и ряд захоронений. Среди находок (от периода «*Джемдет-Наср*» до III династии *Ура*) — цилиндрич. печати, кувшины, кам. сосуды, обломки рельефов, медные предметы, глиняные таблички нач. раннединастич. периода (28 в. до н. э.) с архаич. письмом.

ЭЛЬ-ОБЕ́ЙД — то же, что *Убайд*.

ЭРБИ́ЛЬ — г. на С. Ирака, в 95 *км* к В. от Мосула. Известен с 12 в. до н. э. под назв. Арба-илу (Город четырёх богов). Совр. г. состоит из Крепости, или

План Хатры.



«Верхнего г.» (овального в плане, пл. 10—12 *га*, ограждение к-рого образовано из плотно сомкнутых жилых домов), располож. на руинах (выс. до 40 *м*) ассирийского г., и разросшегося к Ю. от него «Нижнего г.» неправильной конфигурации (в 13 в. был окружён стеной и рвом). Наряду со ст. глинобитными домами в Э. много совр. жилых и обществ. зданий, школ и др.

В окр. Э., в 400 *м* к З. от «Нижнего г.» — **минарет** несохранившегося медресе Музаффара (1190): цоколь (3 *м* выс., камень, выше — кирп. кладка) с резной терракотой (геометрич. орнамент) и круглый ствол с поясами фигурной кирп. кладки.

ЭРИДУ́ — древнейший шумерский г. к Ю. от Ура, ныне городище Тель-Абу-Шахрайн на Ю. Ирака. Место культа бога мудрости, владыки мирового океана — Энки (Эа). В Э. впервые на Ю. Двуречья были найдены остатки культуры позднего неолита, предшествующей периоду «*Убайд*», а также развалины храма (прибл. 18,5 *м*×15 *м*) неолитич. времени, уже дающего основные черты храмов Юж. Двуречья: платформа, на к-рой стоял храм, ведущие к нему лестницы, внутр. двор с открытым доступом к святилищу, членение стен узкими прямоуг. нишами с наружной и внутр. сторон. Кроме того, раскопаны остатки арх. сооружений религ. и светского характера, найдены произв. скульптуры и художеств. ремесла 3-го тысячел. до н. э.

Лит.: Najial Asil, Lloyd S., Safar F., Eridu, «Sumer», 1947, v. III, № 2, p. 84—111; 1948, v. IV, № 2, p.115—127; 1950, v. VI, № 1, p. 27—38.

ЭШНУ́ННА, Ашнунак,— один из древнейших городов Двуречья, ныне городище Тель-Асмар в бассейне р. Диалы, к С.-В. от Багдада. Раскопками обнаружены остатки дворцов, культ. сооружений и жилых кварталов (от периода «*Джемдет-Наср*» до времени I вавилонской династии, 19 в. до н. э.). На С. гл. холма — **дворец** аккадского времени (24—23 вв. до н. э.) с внутр. дворами, приёмными, жилыми и хозяйств. помещениями (общая пл. 43 *м*×26 *м*). С Ю.-З. к дворцу примыкал небольшой **храм бога Аб-У** (восходит к концу периода «Джемдет-Наср»), характерный для Сев. Двуречья: вытянутое в длину здание с алтарём-постаментом для статуи бога у зап. торцовой стены и с входами с С. или С.-В. Под помещениями найдены кам. вотивные статуэтки раннединастич. периода (28—25 вв. до н. э.), позволившие говорить о «северном стиле» скульптуры Юж. Двуречья (см. *Вавилония*). Посредине гл. холма — остатки храма (прибл. 30 *м*× ×30 *м*) с внутр. двором и с входом, фланкированным двумя башнями, и дворца (прибл. 54 *м*×23 *м*; период III династии Ура, конец 22—21 вв. до н. э.; оба неоднократно перестраивались до нач. 2-го тысячел. до н. э.). На Ю.-В. от храма — неск. больших широких ул., от к-рых ответвлялись маленькие тупики. В жилых домах помещения группировались вокруг внутр. двора.

Лит.: The Oriental Inst. of the University of Chicago, №№ 13, 16, 17, 19, 20, Chi., 1932—36; № 44, 1939; № 58, 1942; № 63, 1952; № 72, 1955.

К справкам о городах см. следующие издания: Флиттнер Н. Д., Культура и искусство Двуречья и соседних стран, Л.—М., 1958; Christian V., Altertumskunde des Zweistromlandes, Bd 1, Halbbd 1—2, Lpz., 1940; Flandin E., Monument de Ninive, v. I—V, P., 1849—50; Frankfort H., More sculpture from the Diyala Region, Chi., 1943; Parrot A., Archéologie mésopotamienne, v. I—II, P., 1946—53 (I—Les étapes, II — Technique et problèmes); Frankfort H., The art and architecture of ancient Orient, Balt., 1955; Sarre Fr. und Herzfeld E., Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris-Gebiet, Bd I—III, B., 1911—1920; Moyen Orient (Les guides bleus), P., 1956, 1960.

ХУДОЖНИКИ

ГАЙЛАНИ́ (аль-Гайлани), Абдель-Рахман (р. 1928, Багдад) — скульптор-абстракционист. Окончил Ин-т иск-в в Багдаде (1952), уч. также в Англии в Камберуэллской школе иск-в и ремёсел и в Школе иск-ва Челси. По возвращении в Ирак преподаёт в Ин-те иск-в (возглавляет отд. скульптуры и керамики). Произв.: «Петух», «Обнажённая женщина».

Лит.: «New Iraq», 1961, № 12.

ДЖА́ДЕР (аль-Джадер), Халед (р. 1924, Багдад) — живописец и график реалистич. направления. Окончил Ин-т иск-в в Багдаде (1947) и АХ в Париже (1954). Произв. посвящены жизни и быту иракского народа («Цыганка», 1953, «На приём к врачу» и «Восточный театр» — оба 1955, «Руки мира», 1958).

Соч.: Ламхат ан аль-фанн аль-Ираки́ (Очерки об иракском искусстве), Багдад, [1960] (на араб. яз.).

Лит.: «New Iraq», 1960, № 2.

ДУРУ́БИ (ад-Дуруби), Хафиз (р. 1914, Багдад) — живописец. Первоначально работал в традициях реалистического искусства (жанр. произведения, портреты), в дальнейшем — модернист. Уч. в Италии (1937—38) и с 1946 — в Англии в Голдсмитс-колледже. Произв.: «В баню» (1960), «Багдадские пейзажи» (ок. 1961).

Хафиз ад-Дуруби. „Композиция".

Лит.: «New Iraq», 1960, № 8.

ЗА́КИ, Мухаммед Салех (р. 1888, Багдад) — живописец-пейзажист. Спец. художеств. образования не получил. До 1938 — военный. В 1938 путешествовал по Европе. Создал большое кол-во произв., точно воспроизводящих природу И. Испытал воздействие тур. художников.

Лит.: «New Iraq», 1961, № 11.

РАССА́М (ар-Рассам), Абдель-Кадер — художник конца 19 — 1-й пол. 20 вв. Реалист, один из основоположников совр. иракской живописи. Писал преим. пейзажи («На берегах Тигра», «Пейзаж в Шаклаве» и др.) и портреты, выполнял также стенные росписи.

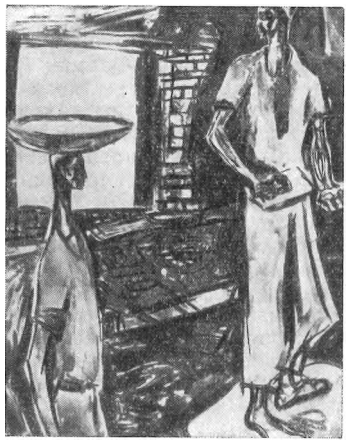
РАХА́ЛЬ (ар-Рахаль), Халед (р. 1926, Багдад) — скульптор. Окончил Ин-т иск-в в Багдаде (1947) и АХ в Риме (1954); в 1956 вернулся в Ирак. Преподаёт в Ин-те иск-в в Багдаде. В своих произв. сочетает тенденции зап. иск-ва с поисками нац. своеобразия. Произв.: статуя «Иракская женщина» в парке Наций в Багдаде, реалистич. портреты (портрет девушки и др.).

Лит.: «New Iraq», 1961, № 9.

СА́БРИ, Ата (р. 1913, Багдад) — живописец. Уч. в Корол. академии иск-в в Риме (1937—40) и в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне (окончил в 1949). Проф. Ин-та иск-в в Багдаде. Автор гл. обр. реалистич. пейзажей, написанных с большим мастерством.

Лит.: «New Iraq», 1961, № 9.

СА́БРИ, Махмуд (р. 1927, Багдад) — живописец и график. Уч. в МХИ в Москве (1962—63). С 1963— в Праге. Автор главным образом сюжетных компози-



Махмуд Сабри. «Рабочие на стройке»

ций с социальной тематикой («Похороны революционера»,1961, «Алжир», «Рабочие на стройке» и др.).

Соч.: Сабри Махмуд, Художник и реальный мир, «Иностранная литература», 1963, № 6.

Лит.: «New Iraq», 1960, № 12.

САЛИ́М, Джавад (1919, Турция—1961, Багдад) — живописец и скульптор. Уч. в Париже в АХ и в Италии (до 1940). После 2-й мировой войны уч. в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне. По возвращении в Багдад — проф. Ин-та иск-в. Автор острых и тонких рисунков, в к-рых заметно влияние П. Пикассо (см. *Франция*), живописных сцен из иракского быта, а также абстрактных живописных и скульпт. композиций. Осн. произв.— монументальное панно «Революция 14 июля» (1959—60), установленное в Багдаде.

Лит.: ар-Равин Нури, Джавад Салим, Багдад, [б. г.] (на араб. яз.).

ХАСА́Н, Фаик — живописец. Уч. в Париже (с 1935). Первоначально — реалист, в наст. время работает гл. обр. в духе примитивизма. В 1940 — один из организаторов Об-ва друзей иск-ва. Возглавляет отд. живописи Ин-та иск-в в Багдаде. Гл. темы произв.— деревенский быт Ирака.

ШУКРИ́, Акрам (р. 1910, Багдад) — живописец. Уч. в Школе изящных иск-в Слейда в Лондоне (до 1952). В 1955 совершенствовался в Европе и Мексике. В своих произв. обращается к мотивам ассирийского и вавилонского иск-ва, пишет экспрессионистич. портреты.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Отделения живописи, скульптуры и керамики, графики и декор. иск-ва в Багдаде, осн. в 1939 при Ин-те иск-в (осн. в 1936).

ОРГАНИЗАЦИИ

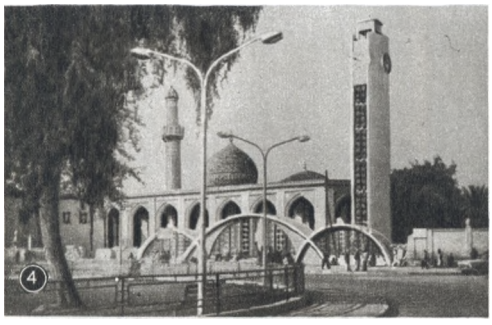
Общество иракских художников в Багдаде, осн. в 1956 на базе Об-ва друзей искусства (осн. в 1940).

ПЕРИОДИКА

«аль-Ирак аль-Джадид», или **«New Iraq»** («Новый Ирак»),— ж., выходит ежемесячно с 1949 в Багдаде на араб., англ. и др. яз.; включает ст. об арх. пам., иск-ве и худож. **«Sumer»** («Шумер») — историко-археологич. ж., выходит 2 раза в год с 1945 в Багдаде. **«ас-Сакафа аль-Джадида»** («Новая культура»)— ж., выходит ежемесячно с 1959 в Багдаде на араб. яз.; включает ст. по иск-ву и арх-ре.

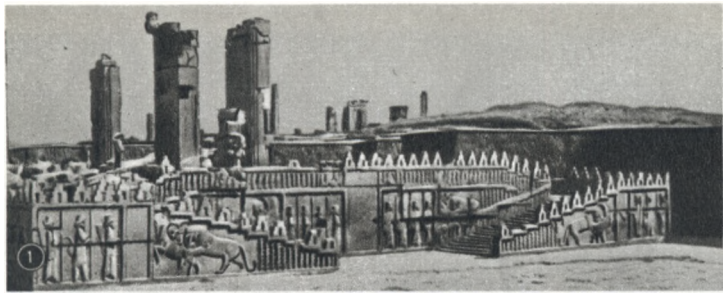
Авторы: Б. В. Веймарн (очерк до совр. периода), В. Л. Воронина (совр. арх-ра и справки о городах начиная с селевкидского времени), Саад аль-Джадер (совр. иск-во и справки о худож.), В. К. Афанасьева (города Древнего Двуречья), Б. Б. Пиотровский (ассирийские города). Консультант И. М. Дьяконов (города Древнего Двуречья).

ИРАК. Искусство средних веков. 1. «Танцовщицы». Фрагмент стенной росписи из дворца Джаусак в Самарре. 9 в. **2.** «Писец». Деталь миниатюры рукописи «Расаиль ихван ас-сафа» («Послание „чистых братьев"»). Багдад. 1287. Библиотека Сулеймание. Стамбул. **3.** Миниатюра рукописи «Макамы» Харири. 1225—35. Академия наук СССР. Ленинград. **4.** Яхья ибн Махмуд. Миниатюра рукописи «Макамы» Харири. 1237. Национальная библиотека. Париж. **5.** «Правитель на троне». Миниатюра рукописи «Книга песен». 1218/19. Национальная библиотека. Стамбул. **6.** Джунаид Султани. Миниатюра рукописи «Хамсе» Хаджу Кермани. 1396. Британский музей. Лондон. **7.** Рельеф с изображением драконов на воротах Талисмана в Багдаде. 12 — начало 13 вв. **8.** Резной стук на стенах дворца Балькувара в Самарре. 9 в.



ИРАК. Багдад. **1.** Площадь с памятником Неизвестному солдату (1959, архитектор Р. аль-Чадерчи). Слева — новая мечеть (1960—61). **2.** Современное здание и старая мечеть на улице ар-Рашид. **3.** Архитекторы Р. аль-Чадерчи, К. аль-Мидфаи, инженеры Э. Ширзад, Х. аль-Мидфаи, А. Эхсан. Здание ипотечного банка. **4.** Мечеть-мавзолей Абу Ханифы. 1534, перестроена в 17—19 вв. Справа — современная башня с часами. **5.** Архитектор Хишам Мунир и др. Кафе «14 июля». 1960. **6.** Дом студентов. **7.** Улица ар-Рашид. Справа — здание банка ар-Рафиден.

ИРАК. Современное искусство. 1. Абдель-Кадер ар-Рассам. «На берегах Тигра». **2.** Халед Хамди. «Стена мира». **3.** Джавад Салим. Панно «Революция 14 июля» в Багдаде (фрагмент). 1959—60. **4.** Фаик Хасан. «В кофейне». **5.** Халед аль-Джадер. Портрет девушки. **6.** Махмуд Сабри. «Похороны революционера» (фрагмент). 1961. **7.** Халед ар-Рахаль. Статуя «Иракская женщина» в Багдаде. 1960—61.



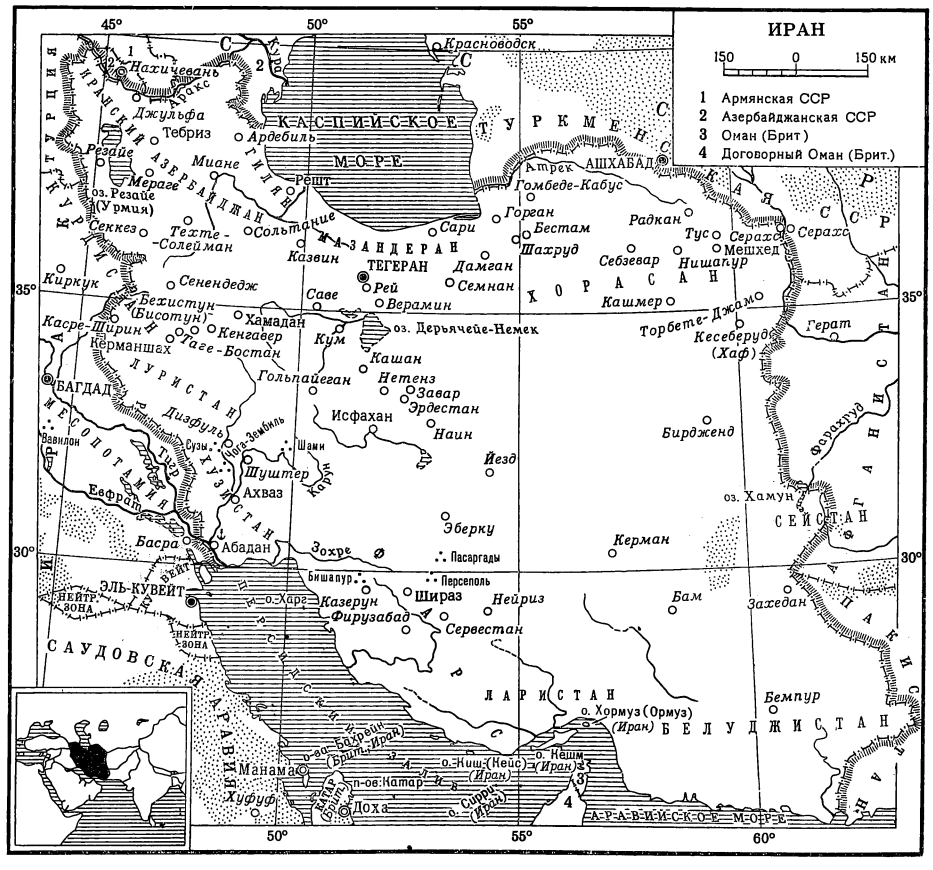
ИРАН. Архитектура и искусство древнего периода. 1—4. Дворец в Персеполе. 518—4 в. до н. э.: **1** — лестница, ведущая в трипилон; **2** и **3** — фрагменты барельефов лестницы трипилона; **4** — крылатые быки у входа в пропилеи Ксеркса. **5.** «Голова царевича». 5 в. до н. э. Ляпис-лазурь. Найдена в Персеполе. Археологический музей. Тегеран. **6.** Ручка сосуда в виде крылатого козла. Фрагмент. Бронза с позолотой. Ахеменидский период. Лувр. Париж. **7—8.** Мозаики пола из айвана дворца в Бишапуре. 3 в. **9.** Сасанидский наскальный рельеф в некрополе Накши-Рустем с изображением инвеституры Ардашира. 2-я четверть 3 в. **10.** Майоликовые рельефы из ахеменидского дворца в Сузах. 5 в. до н. э. Лувр. Париж. **11.** Большой грот в Таге-Бостане. Около 600.

ИРАН
(ПЕРСИЯ)

На территории Ирана — крупного государства в Азии, сложился один из древнейших очагов цивилизации. Здесь на протяжении тысячелетий были созданы шедевры архитектуры и искусства от грандиозных сооружений и монументальных скальных рельефов до тончайших камнерезных изделий, произведений торевтики, керамики и замечательных миниатюр.

АРХИТЕКТУРА И ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

К эпохе неолита восходят остатки древнейших земледельческих поселений с глинобитными жилищами (5-е тысячелетие до н. э.) и сырцовыми многокомнатными домами (4-е тысячелетие до н. э.) со следами настенной росписи (Тепе-Сиалк, близ *Кашана*). Произведения искусства — костяные ручки ножей в форме звериной головы и схематичной человеческой фигуры, в дальнейшем — костяные и терракотовые фигурки людей и животных. Простейшие геометрические узоры расписной керамики обогащаются в 4-м тысячелетии растительными мотивами в сочетании с силуэтами зверей, птиц и человеческих фигур (сосуды из Тепе-Сиалка, *Суз*, Тали-Бакуна, близ *Персеполя*, и др.). Встречаются и зооморфные сосуды. Для конца 2-го — нач. 1-го тысячелетий до н. э. характерны сосуды с длинным сливом и обильной чёрной росписью, сочетающей геометрические композиции со стилизованными изображениями животных и человека. В 1-м тысячелетии до н. э. появляется полихромная глазурованная керамика с росписью. Богаты ювелирные изделия из серебра и золота, часто с лапис-лазурью. Уже в 4-м тысячелетии до н. э. известны резные каменные плоские и цилиндрические печати с изображением реальных и фантас-



Расписная керамика 5—1-го тысячелетий до н. э.: 1, 1а, 5—из Тали-Бакуна, близ Персеполя; 2, 3, 4—из Суз; 6—9—из Тепе-Сиалка, близ Кашана.

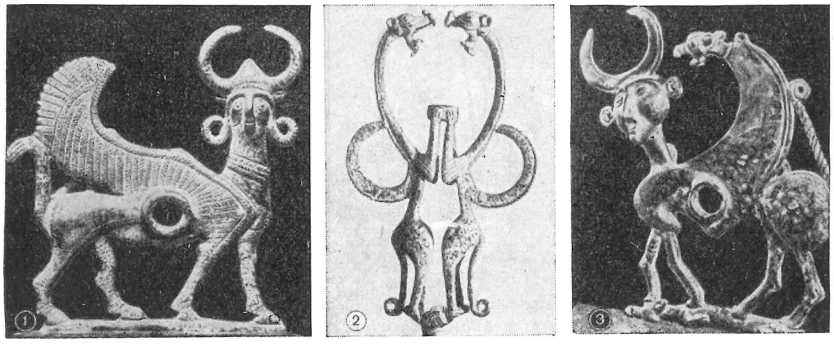
тических зверей, позднее — с геральдическими и бытовыми композициями. В 3—2-м тысячелетиях до н. э. на юго-зап. И. развиваются архитектура и искусство государства *Элам* (см.), во многом связанные с культурой стран Двуречья (зиккурат в *Чога-Зембиле* и др.). Здесь появляются характерные для всего древнего искусства И. высеченные на скалах рельефы с изображениями сцен триумфа (к Ю.-В. от *Касре-Ширина* и др.).

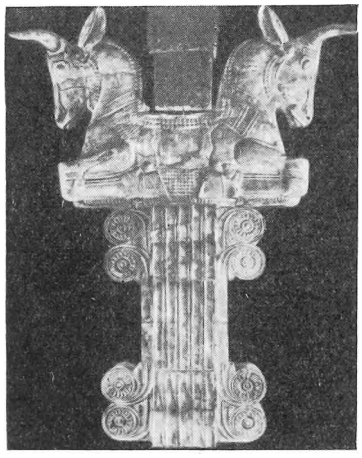
Особую группу произведений искусства И. составляют т. н. «луристанские бронзы» — предметы из могильников 12—8 вв. до н. э. в области Луристан (на З. центральной части И.), памятники культуры кочевников: мечи и кинжалы с рукоятью в форме стилизованной человеческой или звериной головы, пластины от поясов и колчанов с рельефами на темы охоты и мифологии, чаши и кубки, конские удила в форме причудливо изогнутых реальных и фантастических существ, зеркала, булавки и т. д.

В 1-й половине 1-го тысячелетия до н. э. на С.-З. Иранского нагорья образовался союз мидийских племён, оформившийся в конце 7 в. до н. э. в государство Мидия. Возводятся мощные укрепления столицы Экбатаны (современный *Хамадан*). Создаются скальные гробницы, для которых характерна фасадная лоджия с двумя колоннами (в Даи-Дохтере на юге И., в Дуккани-Дауде к Ю.-В. от Касре-Ширина, и др.), алтари огня.

Ахеменидский период. В середине 6 в. до н. э. на территории И. сложилось древнеперсидское рабовладельческое государство Ахеменидов. К 5 в. до н. э. оно превратилось в могучую империю, охватившую территории Средней Азии, Армении, Двуречья, Малую Азию, Египет и др. В 6—4 вв. до н. э. в И. были созданы великолепные архитектура и изобразительное искусство, впитавшие некоторые черты культуры Ассирии, Вавилона, Египта и отчасти — Греции, но представлявшие ярко своеобразное художественное явление. Они составили важное звено в истории художественной культуры древнего мира и оказали воздействие на дальнейшее развитие искусства И. и соседних стран. Славу древнеперсидской архитектуры определяла величественная парадная дворцовая архитектура, достигшая грандиозного размаха в столицах Ахеменидов — *Пасаргадах*, *Персеполе*, *Сузах*. Древнеперсидские зодчие создали многоколонный тронный зал «ападана» — основную часть обширных дворцовых ансамблей. Ападаны достигали колоссальных размеров. Их плоское балочное покрытие из кедра опиралось на широко (до 8,5 *м*) расставленные высокие стройные (до 1 : 13) каменные колонны с канелюрами, с базой в виде куба

1—3—„Луристанские бронзы". 12—8 вв. до н. э.





Капитель колонны из дворца в Сузах.

или колокола и сложной своеобразной по форме капителью, увенчанной консолями в виде сдвоенных полуфигур быков, львов, грифонов. Здания возводились из сырца на каменном цоколе, с каменными лестницами и коробками проёмов. Насыщенные светом залы оживляли яркая цветная штукатурка, золотые обшивки балок и пластины в форме животных, украшавшие наличники. Многочисленные каменные рельефы на лестницах, у входа, вдоль стен в Персеполе и многоцветные поливные рельефы дворца в Сузах прославляли могущество царя и его державы, изображая вереницы данников или воинов, культовые и придворные церемонии, символических животных и т. д.

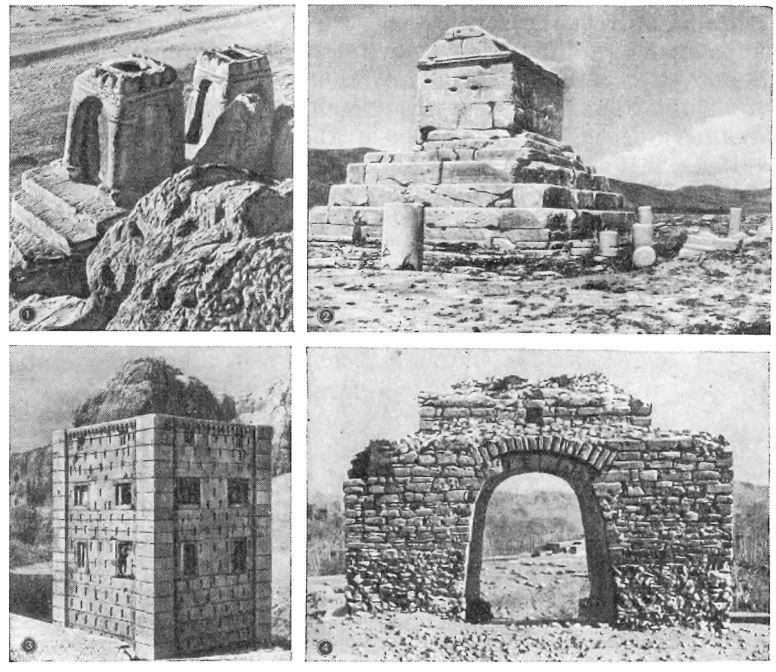
Наряду с рельефами, украшавшими здания, создавались и традиционные для И. скальные рельефы (напр., рельеф, сопровождающий надписи Дария на скале *Бехистун*,— сцена триумфа Дария над Гауматой и др.). Немногочисленные культовые сооружения — зороастрийские святилища, квадратные 4-столпные залы с балочным покрытием, окружённые коридорами; каменные квадратные башни для хранения священного огня. Скальные гробницы высекались по типу мидийских, но с бóльшим количеством колонн портика, помещённого в углублении, вырубленном в форме большого креста (Накши-Рустем, близ Персеполя). Монументальным лаконизмом архитектурного образа отличаются наземная гробница Кира в Пасаргадах, святилище огня Кабаи-Зардушт в Накши-Рустеме.

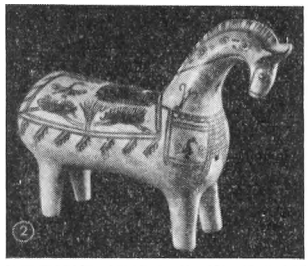
О высоком уровне д е к о р а т и в н о - п р и к л а д н о г о и с к у с с т в а свидетельствуют гравированные и чеканные серебряные и золотые чаши, блюда, кувшины с ручками в форме зверей, ритоны с пластически выполненными головами лошади, антилопы или полуфигурой горного козла; ювелирные изделия — ожерелья из золота и драгоценных камней, браслеты, серьги, где использованы животные и растительные мотивы; монеты с портретами царей и фигурами символических животных. Разнообразны резные каменные печати с тонко исполненными сценами охоты, единоборства царя со зверем, геральдическими мотивами и т. д. Было развито стеклоделие.

В 331 до н. э. И. был завоёван Александром Македонским, а в 312/311—250 до н. э. входил в состав **государства Селевкидов.** Возводились сооружения в духе местных традиций, а также храмы греческих типов (храм в *Кенгавере*). В искусстве преобладали эллинистические образцы, и лишь немногие произведения носили местный характер.

С середины 3 в. до н. э. по 1-ю четверть 3 в. н. э. И. находился в составе **Парфянского царства** (см. *Парфия*) и его архитектура и искусство входили в круг парфянской художественной культуры. Главным культовым центром И. этого времени был г. Фрааспа (ныне *Техте-Солейман*). В дворцовой архитектуре Парфии сложился тип ансамбля с внутренним двором и открытыми с одной стороны сводчатыми залами — «айванами» (дворец *Кухе-Ходжа*); эта композиция, как и бескружальная кладка сводов (поперечными дугами, из которых каждая опирается на предыдущую), удержалась в различных типах зданий И. до наших дней.

1. Алтари огня в Накши-Рустеме (близ Персеполя) сасанидского времени. 2. Гробница Кира в Пасаргадах. 6 в. до н. э. 3. Святилище огня Кабаи-Зардушт в Накши-Рустеме. Начало 5 в. до н. э. 4. Сасанидский храм („чортак") в Нейсаре (близ Кашана).





1. Кубок из электра (сплав золота и серебра). Начало 1-го тысячелетия до н. э. Западный Иран. 2. Керамический зооморфный сосуд из Суз. 7 в. до н. э. 3. Ахеменидский серебряный ритон из Хамадана.

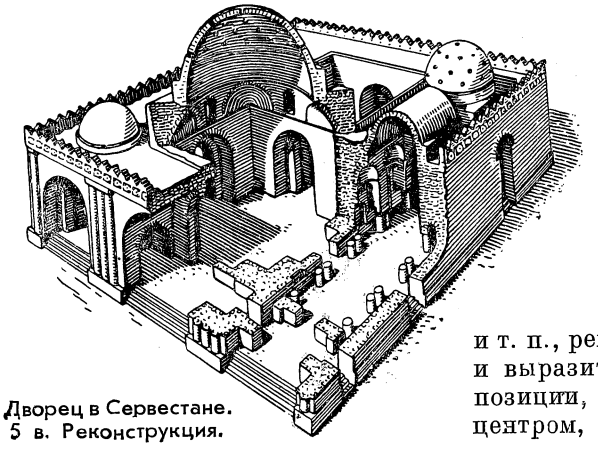
Сасанидский период. В 224 началось объединение иранских земель династией Сасанидов, создавших сильное централизованное государство — рабовладельческое, а к 6 в. — раннефеодальное. В периоды наибольшего могущества оно подчиняло Двуречье, частично Закавказье и Среднюю Азию, кратковременно — Сирию, Палестину, Малую Азию и Египет. Была создана богатая и своеобразная художественная культура сасанидского государства, в сложении которой участвовали многие народы завоёванных стран. В свою очередь сасанидская культура оказала сильное воздействие на соседние страны, в частности на *Византию* (см.).

Архитектура. Сасанидский период — эпоха интенсивного градостроительства. Города строились по определённому плану — круглому (Гур, ныне *Фирузабад*) или прямоугольному (*Нишапур*), окружались стенами с галереей для стрелков, с бойницами и башнями. Постройки возводились из камня (чаще неотёсанного), обожжённого кирпича на алебастровом растворе или сырца, со сводами эллиптического профиля. Появляются купола на «тромпах» — угловых конструкциях, облегчающих переход от квадрата стен к кольцевой кладке. Для архитектуры характерны монументальность и симметрия масс. Дворцы разделялись на официальную и жилую части. На фасад открывался тронный зал в виде огромного сводчатого айвана, обычно в сочетании с купольным залом. Мощные опоры круглого сечения размещались вдоль стен зала, образуя узкие боковые нефы. Некоторые дворцы почти лишены декора (близ Фирузабада, в *Сервестане*), другие обильно украшены резным стуком со стилизованным растительным орнаментом (гранат, виноградная лоза), росписями, иногда мозаиками с изобразительными сюжетами (*Бишапур*). Грандиозный айван дворца в Ктесифоне (см. *Ирак*) поражал масштабами (пролёт 26,65 *м*) и сказочной роскошью отделки (мозаики, ковёр, затканный драгоценными камнями). Дворцы располагались в обширных парках с водоёмами и павильонами (*Касре-Ширин*).

Статуя Шапура I из грота близ Бишапура. 3 в. Реконструкция по Тексье.

Распространённым типом культового здания был зороастрийский храм — квадратный купольный зал с четырьмя прорезанными по сторонам арками на угловых устоях, т. н. «чортак». Ставились также каменные алтари под открытым небом. Большой размах приобрело строительство дорог и мостов (мосты-плотины в *Дизфуле*, *Шуштере* и др.).

Изобразительное искусство. Замечательные, высеченные на скалах рельефы сасанидского времени (известно свыше 30 — в *Накши-Рустеме*, в Бишапуре, близ Фирузабада и др.) отличаются от более ранних высоким рельефом, иногда почти трёхмерным объёмом, многоплановостью массовых сцен, динамизмом изображений в сочетании с условностью поз и масштабов. Сюжеты — сцены инвеституры (передача божеством царю символа власти), триумфа и т. п., решены с большой пластичностью и выразительностью. Целостность композиции, обычно с чётко выраженным центром, придаёт рельефам характер



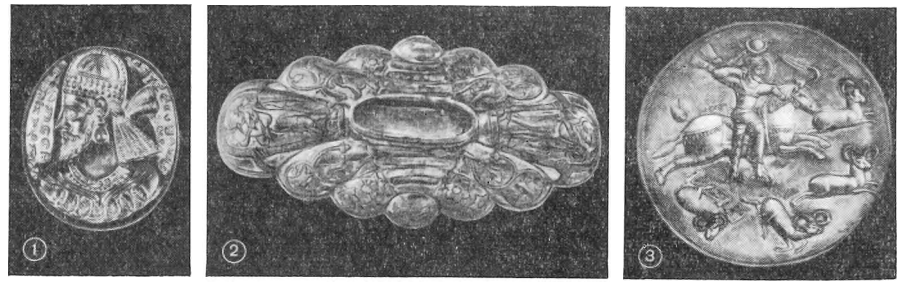
Дворец в Сервестане. 5 в. Реконструкция.

Бронзовый бюст сасанидского царя. Лувр. Париж.

грандиозных (нередко в 2—3 раза больше натуры) торжественных картин, служащих прославлению царя. В конце периода (в 6 в.) появляются сцены охоты с живо переданными изображениями зверей (в большом гроте *Таге-Бостана*).

Существовала и монументальная объёмная скульптура, памятников которой сохранилось крайне мало (напр., статуя царя Шапура I из грота близ Бишапура, бронзовые бюсты из Мазандерана). Плитки из литого стука с барельефными изображениями людей, животных, птиц, рыб, стенные росписи (сохранились фрагменты), мозаики, панно с разнообразными сюжетными композициями, иногда с портретами, и др. украшали интерьеры. Письменные источники свидетельствуют о существовании в сасанидском И. книжной миниатюры.

Сасанидское декоративно-прикладное искусство приобрело мировую известность высоким совершенством. Особенно славятся художественные изделия из металла (серебряные блюда, чаши, кувшины), украшенные с удивительным композиционным умением и пониманием формы чеканными, литыми или гравированными изображениями. Царские охоты и пиры, мифологические животные, а также обрядовые сцены и мотивы, связанные с народными легендами, переданы с большим динамизмом. Характерны бронзовые водолеи и курильницы в форме животных (большое собрание сасанидского металла имеется в Эрмитаже, Ленинград). Найдены образцы резного стекла — чаши, кубки, флаконы. В музеях мира хранятся обширные коллекции сасанидских гемм (печаток, амулетов из аметистов, яшм, сердоликов и др.) с портретами царей, фигурами животных и т.п., а также серебряных монет с тонкими чеканными портретами царей на лицевой стороне и пылающим жертвенником на обороте. Очень красивы роскошные шерстяные и шёлковые сасанидские ткани с рисунком из кругов или овалов, в которые вписаны символические зооморфные мотивы. Письменные источники говорят о великолепных, затканных золотом и украшенных драгоценными камнями сасанидских коврах.

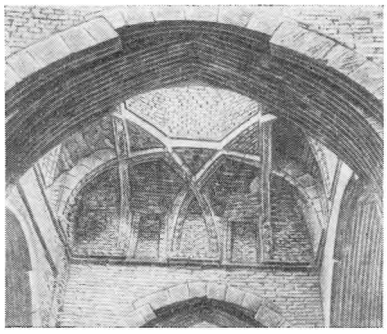


1. Сасанидская сердоликовая печать. 5 в. 2. Серебряная ложчатая чаша с изображением танцовщиц. 7 в. Эрмитаж. Ленинград. 3. Серебряное блюдо с изображением Хосрова I. 6 в. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

7—13 вв. В сер. 7 в. И. был захвачен арабами и стал провинцией арабского Халифата, от власти которого освободился лишь в 9—10 вв. Арабы принесли новую религию — ислам. Не сломив местных традиций архитектуры и искусства, ислам повлиял на их направленность: обусловил появление новых типов зданий (прежде всего культового здания — мечети), ограничил развитие изобразительного искусства (особенно объёмной скульптуры), вызвал интенсивное развитие и совершенствование богатого орнамента, в который органически включались надписи. В нач. 10 в. восточные области И. отошли к среднеазиатской державе Саманидов, что содействовало культурному взаимодействию народов И. и Средней Азии. В 11—12 вв. И. находился в составе обширной сельджукской империи. 10—13 вв.— время развитого феодализма — составляют важный этап становления иранского искусства, когда определились на ряд столетий основные формы зодчества, виды и стилистические особенности художественного ремесла.

Архитектура. Феодальные города разрастались под защитой цитадели и городских стен (обычно сырцовых) с башнями. Соединявшие городские ворота главные улицы пересекались в центре, где находились дворец, базар и соборная мечеть. Вне стен города возникали



Соборная мечеть в Исфахане. Один из куполов галереи. 12 в.

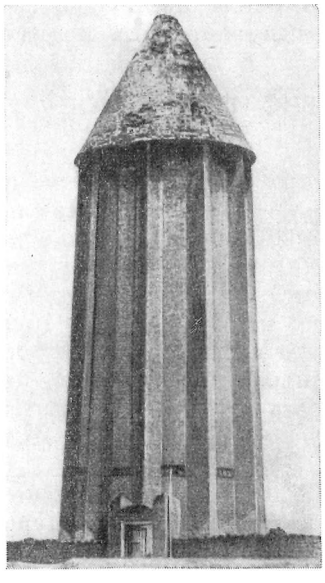
ремесленные пригороды — «рабады», в свою очередь обнесённые стенами. Строились мечети, минареты, крытые рынки, караван-сараи («ханы»), бани («хаммамы»), здания мусульманских духовных училищ — медресе, с кельями вокруг двора. Вдоль караванных путей сооружались крытые цистерны (водохранилища) и ханы, через реки перебрасывались мосты, в строительстве которых иранцы достигли высокого мастерства (мост 10 в. в Тусе, близ *Мешхеда*). В монументальных сооружениях употребляется гл. обр. обожжённый кирпич. Арки и своды постепенно приобретают стрельчатые очертания. В 11—12 вв. возникает множество вариантов сводов на нервюрах и куполов на тромпах, лёгких, прочных и красивых. Форма и конструкция в архитектуре этого времени неотделимы. Монохромный декор подчинён тектонике здания. В отделке интерьера большую роль играет резной стук: в 9—10 вв. растительный узор (мотивы виноградной лозы, листьев) заполняет геометрическую сетку или медальоны (мечеть в *Наине*); позднее стуковый растительный узор иногда выступает на фоне кирпичной кладки. Для 11—12 вв. характерна узорная геометрическая кирпичная кладка, применяемая на фасадах и внутри здания.

Арабскому типу мечети — с галереями вокруг двора — в И. были противопоставлены местные типы сооружений в форме сасанидского чортака или сводчатого айвана, возводившихся вначале самостоятельно (мечеть в *Нейризе*), а с 12 в.— в ансамбле: прямоугольный двор, обнесённый галереями, с четырьмя айванами по осям и купольным залом в глубине двора (мечеть в Заваре близ *Эрдестана*). Важной деталью мечети была богато орнаментированная молитвенная ниша «михраб», ориентированная к Мекке — священному городу мусульман. Рядом с мечетями высятся круглые, суженные кверху минареты с поясами фигурной кладки, завершённые венцом сталактитов и башенкой с маленьким куполком. Лучшие черты зодчества этого времени воплотились в грандиозной, изысканной по формам и убранству Соборной мечети *Исфахана*.

Распространяется (особенно в сев. И.) строительство мавзолеев: башенных — круглых или звёздчатых в плане, с шатровым покрытием (непревзойдённый по выразительности и чёткой монументальности формы мавзолей в *Гомбеде-Кабусе*, мавзолеи в *Мераге*) и кубических купольных (мавзолей Доваздех-Имам в *Йезде*). Жилые постройки средних веков до нас не дошли.

И з о б р а з и т е л ь н о е и с к у с с т в о. Несмотря на свойственный искусству мусульманских стран декоративно-орнаментальный характер, искусство средневекового И. сохранило почти во всех своих видах изобразительные элементы и образы живых существ. Дворцы и богатые дома украшались многокрасочной настенной живописью и стуковыми рельефами с сюжетами охоты, придворной жизни и т. п. (фрагменты из *Саве*, *Рея*, *Нишапура*, 8 — нач. 13 вв.). Многофигурные композиции росписей обычно располагались ярусами. Стуковые фигуры высокого рельефа с окраской часто заполняли окружённые орнаментом медальоны.

Башенный мавзолей в Гомбеде-Кабусе. 1006.



Д е к о р а т и в н о - п р и к л а д н о е и с к у с с т в о сохраняет связь со старыми традициями. Ранние изделия из металла (преимущественно бронзы) близки сасанидским (в частности, распространены водолеи и курильницы); к концу 11 в. утяжеляются формы сосудов, изобразительные мотивы приобретают орнаментальный характер, распространена мелкая гравировка; для сельджукского времени характерна инкрустация серебром, золотом, медью (растительные узоры). Ткани долго вырабатываются по старым образцам. Узоры — заключённые в овалы стилизованные изображения львов и грифонов, двуглавых орлов, павлинов, космологических эмблем — отличаются чёткой графичностью. В украшение тканей включаются надписи. Появляются атласы с растительными мотивами в геометрической сетке. Распространены тёмные узоры на светлом фоне.

Изготовляется глазурованная керамика разнообразных форм (миски, блюда, чаши, кубки, флаконы и др.), одноцветная (преобладают голубые и синие тона) и расписная. Для 8—10 вв. характерны кобальтовые рисунки по белому фону, преимущественно растительные мотивы,

Раннесредневековая бронзовая курильница. Эрмитаж. Ленинград.

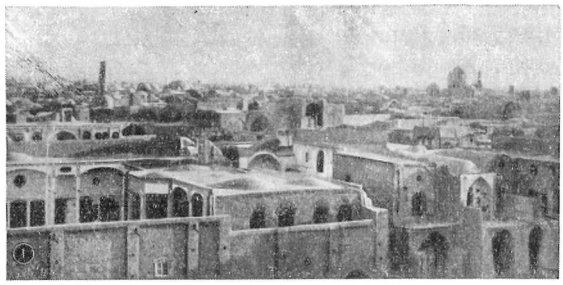
Блюдо с люстровой росписью. 11—12 вв. Государственные музеи в Берлине.

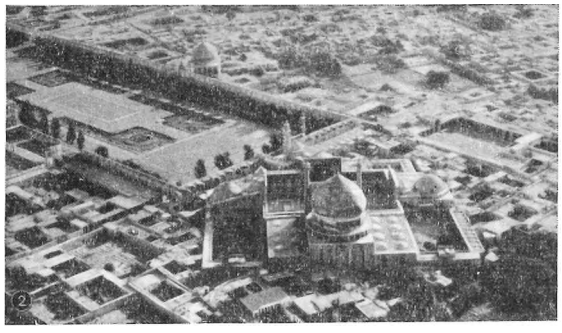
встречаются изображения людей и животных. К концу 9 в. появился люстр: нанесение поверх глазури слоя металлических окислов, который после повторного обжига (при низкой температуре) даёт радужные переливы и металлические отблески. 11—13 вв.— время высшего расцвета керамического искусства, продолжающегося и в 14 в. Сосуды и блюда украшаются росписью люстром и золотом, что придаёт им характер драгоценности, прочерченным и рельефным орнаментом. Узоры обогащаются причудливой вязью надписей, в росписях появляются пейзажные мотивы, жанровые сценки, образы, заимствованные из поэзии, фольклора. Эти же мотивы распространены и в другом виде надглазурной росписи сосудов — т. н. «минаи» (что значит «стеклянная» — по сходству с арабскими стеклянными расписными изделиями): легкоплавкие прозрачные эмалевые краски наносились быстрыми мазками кисти на поверхность изделия, которое затем подвергалось лёгкому обжигу. Звучные красочные пятна, выполненные с большой живописной свободой, сочетались в этой технике с чёткой графичностью чёрных контуров. В изображении людей и животных, образующих часто сложные многофигурные сцены, проявляется высокое декоративное и композиционное мастерство. Крупнейшими центрами производства керамики были Кашан, Рей, Саве и особенно Нишапур. Изготовлялись также изделия из разноцветного стекла (кувшины, флаконы, блюда) с углублённым или накладным узором: растительные мотивы, медальоны с фигурками птиц и животных.

13—15 вв. В 1-й половине 13 в. монгольское нашествие принесло огромные опустошения и затормозило развитие культуры И. Но уже во 2-й половине века начинают восстанавливаться экономика и культура страны, возрождаются строительство и различные виды искусства.

Архитектура. В 13—14 вв. строятся здания прежних типов, в частности башенные мавзолеи (в *Верамине*, *Кашмере*, *Куме*, Радкане). Складываются большие культовые ансамбли, объединяющие мечети, мавзолеи «святых» и др. здания (в *Бестаме*, *Нетензе*, *Торбете-Джаме*). Намечаются перемены в формах и конструкциях. Центрические купольные здания получают портал (мавзолей в иранском Серахсе). Порталы мечетей увенчиваются двумя минаретами (этот приём удерживается вплоть до 20 в.). Пропорции зданий вытянуты вверх. Купола выводятся с двойной оболочкой и часто маскируются в интерьере сталактитовыми сводами из алебастра. В юго-зап. И. появляются с 13 в. ячеистые купола (мавзолеи *Харга* и *Шуштера*). Здания всё более насыщаются многоцветным декором, который обогащает архитектурный образ. Окрашенный резной стук и орнаментальная роспись, люстровые плитки с изображениями живых существ, поливные мозаики поражают неисчерпаемым богатством геометрических и растительных узоров. В самом известном памятнике этого периода — восьмиугольном мавзолее Ольджейту-Ходабенде в *Сольтание* (1305—13) воплощены смелая инженерная мысль и новизна архитектурного замысла, подчёркнутая праздничным красочным убранством (бирюзовый купол, поливные облицовки). В конце 14—15 вв., когда И. составлял периферию владений Тимура и Тимуридов, строительство следовало, особенно в восточных районах, блестящим образцам двух столиц — Самарканда (см. *Узбекская ССР*) и Герата (см. *Афганистан*). Здания увенчиваются голубым куполом на барабане, порталы фланкированы минаретами, фасады одеты сплошным ковром поливного декора, который достигает особого совершенства. Большая роль в развитии архитектуры 15 в. принадлежит зодчему *Кавамоддину Ширази*, строителю ансамбля Мусалла в Герате, мечети Гаухар-шад в *Мешхеде* и медресе в *Харгирде*. Самое известное сооружение 15 в. в Иранском Азербайджане — Голубая мечеть в *Тебризе* (зодчий Ниматулла, сын Бавваба), отличавшаяся компактной объёмной композицией и изысканным декором.

Изобразительное искусство. Одной из важнейших областей искусства средневекового И. является миниатюра, ранние образцы которой сохранились от 14 в. Видную роль в развитии искусства миниатюры всего Среднего Востока сыграли произведения ранней тебризской школы 14 в. (см. *Азербайджанская ССР*). К концу 14— 1-й пол. 15 вв. относится расцвет миниатюры в одном из древних очагов культуры И.— Ширазе. От упрощённых, хотя и очень красивых по цвету, образцов раннеширазской школы («Хамсе» Дехлеви, Институт востоковедения в Ташкенте) путь развития ведёт к более сложным композиционным и колористическим решениям.



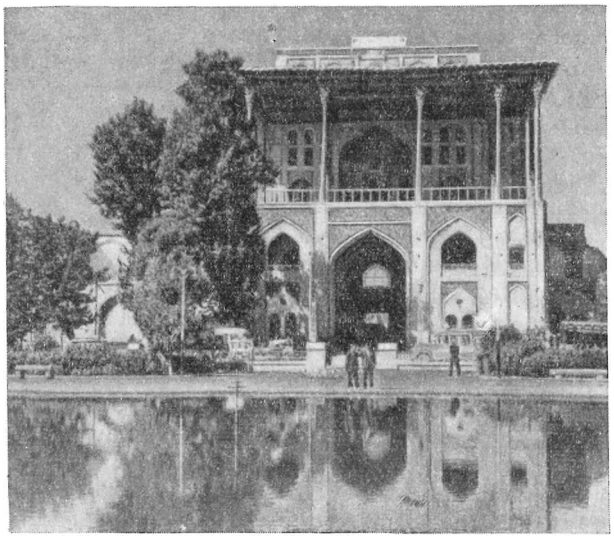


1. Кашан. Общий вид. 2. Исфахан. Вид сверху на площадь Мейдане-Шах и прилегающие к ней районы. На первом плане — Шахская мечеть, 1590—1640.

Для ранней ширазской школы характерен интерес к пейзажу. Исключительный образец чисто пейзажной миниатюры даёт «Антология персидской поэзии» 1398 г. (Музей турецкого и исламского искусства в Стамбуле), иллюстрированная картинами сказочного сада с пальмами, кипарисами, цветущими деревьями и прихотливыми извивами ручья на фоне гор. В 1-й пол. 15 в. ширазская миниатюра достигла полного расцвета. Её отличают величавая монументальность и лаконизм композиции, крупные фигуры в свободно переданном движении, чёткий рисунок, гармоничная и звучная красочная гамма. Пейзаж усиливает эмоциональную выразительность изображаемых сцен [«Антология персидской поэзии» 1410 и 1420 гг., собрание Гульбенкян, Париж; «Шахнаме» 1425 (?)г., библиотека Бодли, Оксфорд]. Сложился определённый канон соотношения миниатюры и вкрапленных в неё пятен текста. Минеральные краски составлялись на яичном белке или растительном клее, некоторые части рисунка покрывались золотом и серебром, бумага и готовый рисунок полировались горным хрусталём или сердоликом. К концу 15 в. достоинства ширазской миниатюры снижаются — композиция упрощена, краски пестры и фигуры угловаты. Тончайшим искусством было оформление рукописи, над которой, кроме миниатюристов, трудились каллиграфы, иллюминаторы, украшавшие поля книги, и переплётчики. Фронтиспис включал заглавие в богатом орнаментальном окружении. Поля заполнялись растительным узором и фигурами животных, окрашивались бледным золотом или покрывались золотым крапом. Кожаные переплёты отделывались орнаментальным тиснением с золотом.

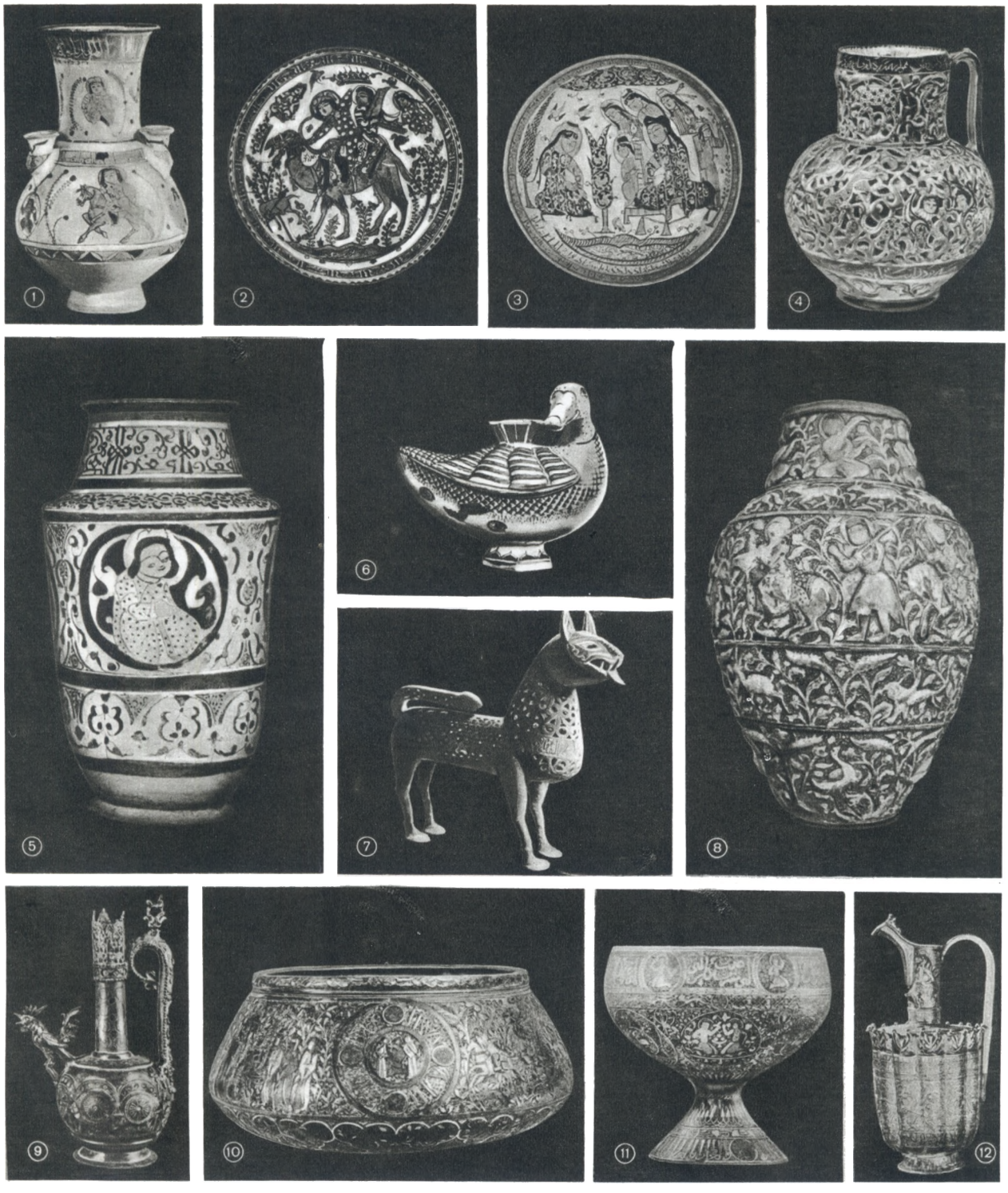
В традиционных видах декоративно-прикладного искусства И. появляются некоторые новые черты, обусловленные монгольским влиянием. В росписи керамики встречаются изображения драконов; в тканях преобладающими становятся глухие тёмные тона в сочетании с металлической нитью, образующей крупные блестящие пятна на матовом фоне.

Дворец Али-Капу в Исфахане. Начало 17 в.

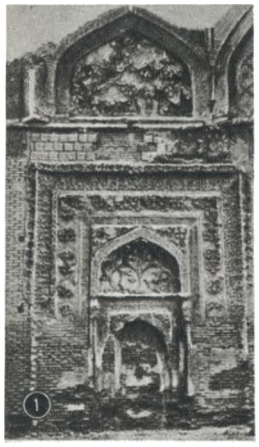


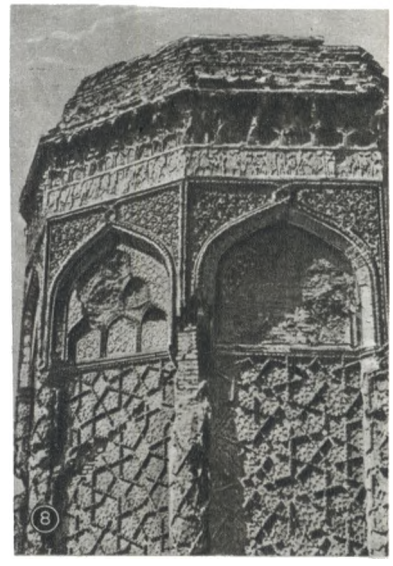
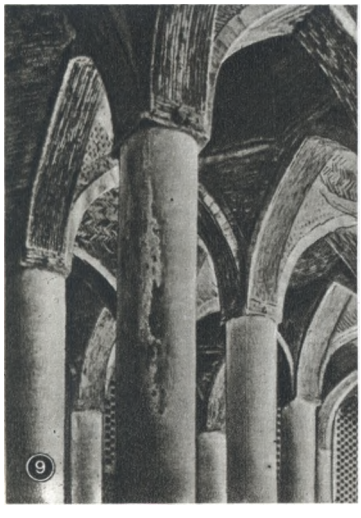
Сефевидский период. В самом начале 16 в. складывается централизованное государство Сефевидов (1502—1736), переживающее расцвет в 16—1-й пол. 17 вв. Это — время нового блестящего подъёма средневековой художественной культуры И.

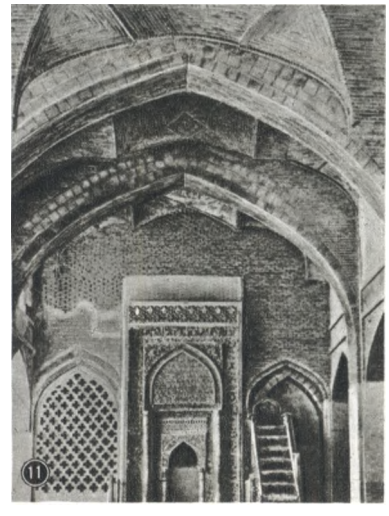
В архитектуре И. выдвигаются градостроительные задачи (планировка *Исфахана*, *Казвина*), создаются большие городские и парковые ансамбли. Зодчество отличают внушительные массы и пышный полихромный поливной декор (с пёстрой красочной гаммой) фасада и интерьера, а также массивных куполов, покрывающихся снаружи крупным многоцветным растительным узором. Дворцовые павильоны с портиками на деревянных колоннах сооружаются среди садов регулярного плана с прудами и каналами. В Исфахане, куда была перенесена в конце 16 в. столица, складывается новый город с комплексом площади Мейдане-Шах, с мечетями и дворцами, магистралью Чехар-Баг и капитальными мостами. На протяжении 16—17 вв. создаётся замечательный по планировке



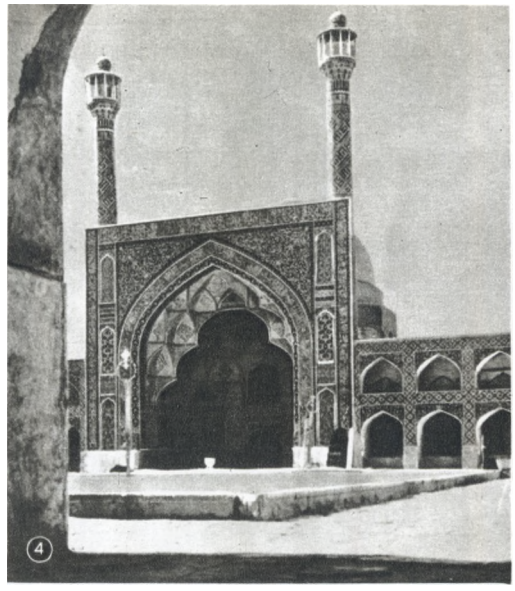
ИРАН. Декоративно-прикладное искусство 7—16 вв. **1.** Ваза для цветов с росписью «минаи». Конец 12 — начало 13 вв. **2.** Расписная люстровая чаша из Рея. 13 в. Британский музей. Лондон. **3.** Расписная чаша из Саве. 1187. Музей графства. Лос-Анжелос (США). **4.** Кувшин из Кашана с расписным рельефным узором. 1215. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. **5.** Ваза из Рея с люстровой росписью. Конец 12 в. Британский музей. Лондон. **6.** Белый фигурный сосуд с синей росписью. 15—16 вв. Частное собрание. **7.** Бронзовая фигурная курильница из Горгана. 12 в. Археологический музей. Тегеран. **8.** Ваза из Кашана с рельефным узором и люстром. 2-я половина 13 в. Эрмитаж. Ленинград. **9.** Бронзовый кувшин. 7 в. Музей исламского искусства. Каир. **10.** Бронзовый сосуд с накладным узором из серебра. 13 в. Галерея Уолтерс. Балтимор (США). **11.** Бронзовый кубок с инкрустацией. 14 в. Британский музей. Лондон. **12.** Бронзовый кувшин с инкрустацией. Около 1200. Британский музей. Лондон.

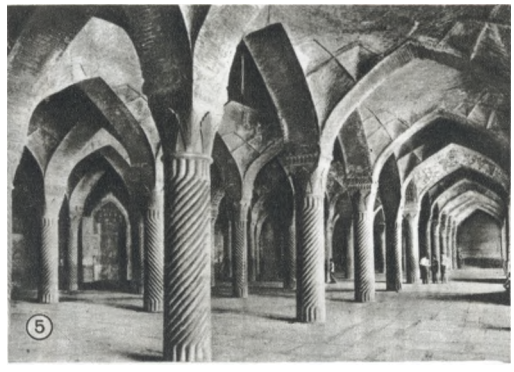


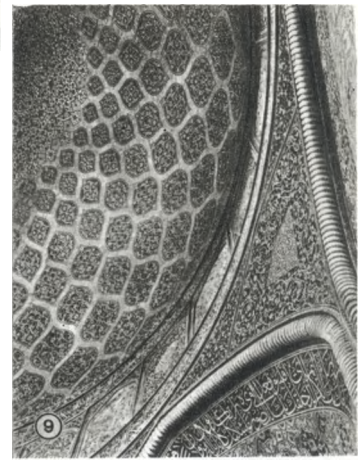



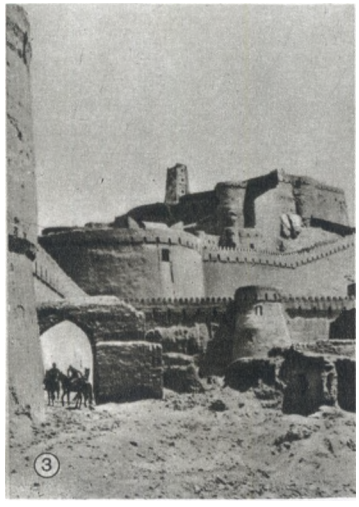


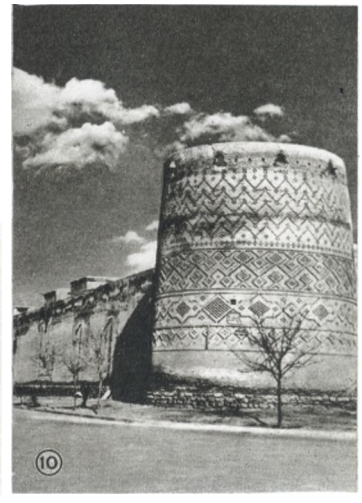
ИРАН. Архитектура 8 — 14 вв. **1.** Михраб, украшенный резным стуком, в мечети Хейдерие в Казвине. Начало 12 в. **2.** Минарет в Дамгане. 1058. **3.** Мечеть Тарик-хане в Дамгане. 775. **4.** Минарет в Бестаме. 1120. **5.** Мечеть в Заваре (близ Эрдестана). 1135. Интерьер купольного зала. **6.** Мавзолей Гомбеде-Али близ Эберку. 1056. **7.** Мавзолей Ольджейту-Ходабенде в Сольтание. 1305—13. Зодчий Али-Шах. **8.** Мавзолей Гомбеде-Кебуд в Мераге. 1197. **9** и **11.** Соборная мечеть в Исфахане (**9** — галереи, 14 в.; **11** — интерьер зала с михрабом, 1310, украшенным резным стуком). **10.** Панель из резного стука из Саве. 12—13 вв. Музей изящных искусств. Бостон.











ИРАН. Архитектура 14—18 вв. **1.** Голубая мечеть в Тебризе. 15 в. Фрагмент интерьера. Зодчий Ниматулла, сын Баввааба. **2** и **9.** Мечеть Лотфоллы в Исфахане. 1603 — 18. Фрагмент купола и барабана: снаружи (2) и изнутри (9). **3.** Цитадель города Бама. 16—17 вв. **4.** Соборная мечеть в Исфахане. Юго-западный айван. 12 в. Перестройка и облицовка портала — 1475. **5.** Мечеть Вакиль в Ширазе. 18 в. **6.** Мост-плотина Поле-Хаджу в Исфахане. 1641—66. **7.** Мост через реку Кызылузен. 12 в., перестроен в 17 в. и в конце 18 в. **8.** Шахская мечеть в Исфахане. Сталактиты портала. 1615. **10.** Стены Шираза. Середина 18 в.

ИРАН. Декоративно-прикладное искусство 16—17 вв. 1. Ковёр. Северо-западный Иран. 1-я половина 16 в. **2.** Шёлковая ткань с изображением всадника и пленника. 16 в. Музей искусства народов Востока. Москва. **3.** Изразцовое панно из дворца Чехель-Сотун в Исфахане. 16—17 вв. Лувр. Париж. **4.** Вазовый ковёр. 16 в. Фрагмент. **5.** Садовый ковёр. Начало 17 в. Центральная часть. **6.** Шёлковый гобеленовый ковёр. Кашан. Конец 17 в. **7.** Ткань «годуновского» халата с изображением борьбы с драконом. 16 в. Оружейная палата. Москва.

ИРАН. Миниатюра 14—17 вв. **1.** Пейзажная миниатюра рукописи «Антология персидской поэзии». Шираз. 1398. Музей турецкого и исламского искусства. Стамбул. **2.** А г а Р е з а. «Сидящий человек». Около 1560. Частное собрание. **3.** «Царский праздник». Миниатюра рукописи «Шахнаме». Шираз. Около 1444. Музей искусства. Кливленд (США). **4.** Р е з а А б б а с и. Женская фигура. 1629. Частное собрание. **5.** Миниатюра рукописи «Семь престолов» Джами. Мешхед. Между 1556—65. Галерея Фрир. Вашингтон. **6.** М о и н М о с а в в е р. Портрет Реза Аббаси. 1676. Частное собрание.

ИРАН. Искусство 19—20 вв. **1.** Сани оль-Мольк. Портрет мирзы Мусы Вазира. 19 в. **2.** Хосейн Бехзад. «Дервиши». 20 в. **3.** Ростем Ширази. «Пирушка». 20 в. **4.** Абульхасан Садеги. Бюст Фирдоуси. **5.** Менучехр Шейбани. «На кладбище». **6.** Абдалла Амери. «Хадидже». (№№ **4**, **5** и **6** — 1950-е гг.).

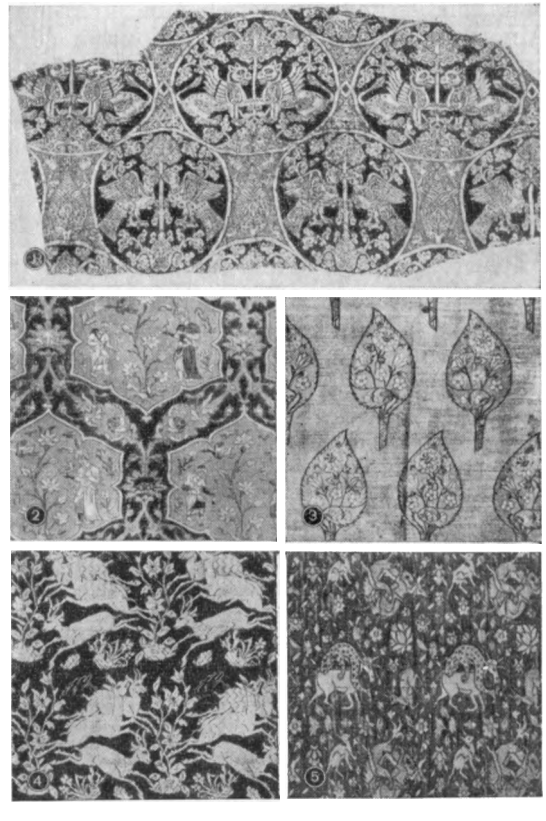
и богатству убранства ансамбль шейха Сефи в *Ардебиле*. Строятся в большом числе сооружения, связанные с торговлей, — крытые базары, городские и дорожные караван-сараи, с размещёнными вокруг двора помещениями для людей, животных и товаров.

Изобразительное искусство. В 16 в. блестящий расцвет переживает тебризская миниатюра. С конца 16 в. выдвигается исфаханская школа миниатюры, для которой характерны поиски новых изобразительных средств и новых сюжетов. Миниатюра выходит из рамок книжной иллюстрации и выполняется преимущественно на отдельных листах, собираемых в альбомы. Художника начинает привлекать характеристика внутреннего мира человека. Развивается портретная миниатюра, дополняемая элементами пейзажа. Миниатюра теряет яркость, многоцветную красочность, основное значение получает линейный рисунок с лёгкой подцветкой. Влияние европейского искусства заметно в использовании светотени, появлении жанровых сцен и персонажей в европейском платье. Выделяется творчество *Ага Реза* — мастера тонких, смелых по рисунку портретов, и его последователя *Реза Аббаси*, автора жанровых сцен, писавшего изнеженных, несколько манерных юношей и характерные индивидуализированные портреты людей из народа, стариков. Во 2-й пол. 17 в. выдвигаются Али Кули Джаббар и получивший образование в Италии *Мохаммед Заман*.

Портрет врача. Миниатюра школы Ага Реза. 17 в.

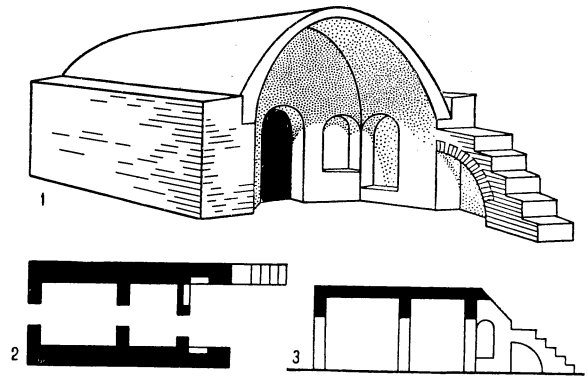
Декоративно-прикладное искусство переживает в 16—17 вв. новый подъём. Самым роскошным и утончённым было искусство ткачей и ковроделов, работавших в придворных мастерских Сефевидов. В сер. 16 в. преобладают ткани со свободным цветочным орнаментом, включающим изображения птиц, оленей, бабочек. Излюбленные тона — оранжево-розовый и лазоревый, серебро оттеняется золотыми деталями. Характерна тафта, начинает вырабатываться бархат с изображениями цветов, животных, и — особенно ценившийся — с сюжетами, заимствованными из поэзии и миниатюры (мастер *Гиясоддин* из Йезда); несколько позже появляются ткани с крупными фигурами в духе миниатюр Реза Аббаси (напр., ткань «годуновского» халата в Оружейной палате, Москва). Шелками и особенно бархатом славился Кашан.

1. Чёрно-белый шёлк. 12 в. 2. Бархат. 16 в. 3. Атлас. 16 в. 4. Атлас с металлическими нитями. 16—17 вв. 5. Шёлковая ткань. 17 в.



Великолепное искусство иранского ковроделия, ранние образцы которого датируются 15 в., достигает вершины в 16 в. В создании ковров участвуют лучшие художники страны и искусные ткачи. Поражающее многообразие узоров и богатство цвета подчинены строгому ритму. Ковры обычно обрамлены каймой, поле либо равномерно заполнено орнаментом, либо имеет центральный медальон. Узоры шерстяных ворсовых ковров — растительные (Исфахан) или изобразительные (*Керман* и др.), нередко напоминают миниатюру и иллюминацию рукописей, не уступая им по богатству красок. По сюжетам ковры делятся на «звериные», «охотничьи» и «садовые», или «пейзажные»; в 16 в. появляются «вазовые» ковры со сложным плетением цветочного орнамента, вырастающим из вазы. В 17 в. выделываются также тканые безворсовые «гобеленовые», гл. обр. шёлковые, ковры, преимущественно в жёлто-оранжевой гамме, с серебряной и золотой нитью. Центром ковроделия был Кашан. Впоследствии выдвигаются Исфахан и Йезд. В керамике идёт дальнейшее развитие изобразительных мотивов, распространены пейзажи и цве-

ты. Преобладают более яркие, чем раньше, тона. Крупнейший центр гончарства — Кашан, где изготовлялись поливные михрабы и люстровые изразцы; из плиток майолики собирались тематические панно. Вырабатываются разнообразные художественные изделия из металла (сосуды, подставки для блюд, ларцы, шкатулки, футляры, канделябры, зеркала, оружие, инструменты и т. д.), в орнаменте которых применяются как сплошное заполнение поверхности узором, так и выделение орнаментальных медальонов, контрастирующих с гладкой полированной поверхностью. Развито стеклоделие (сосуды из разноцветного стекла с росписью и позолотой).



Сельский дом близ Семнана: 1 — общий вид; 2 — план; 3 — разрез.

18 — начало 20 вв. Со 2-й пол. 17 в. в стране углубляется экономический и культурный спад, продолжавшийся весь 18 в. С начала 19 в. И., переживавший бесконечные феодальные междоусобицы, становится объектом колониальной экспансии европейских капиталистических держав (в особенности Англии и Франции).

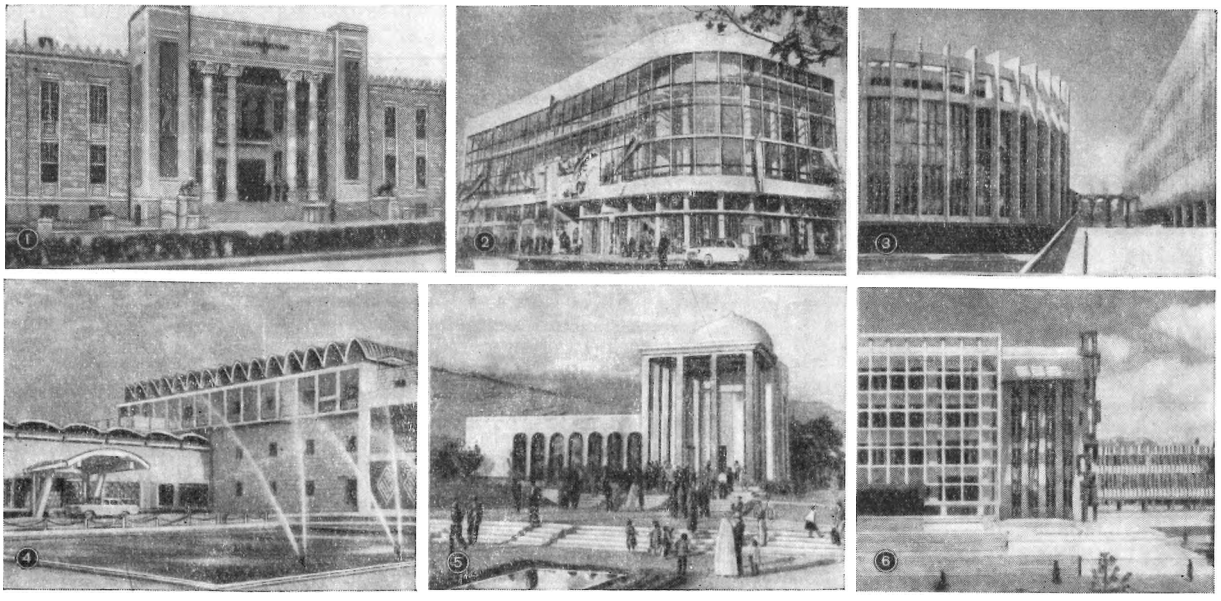
Архитектура. Упадок экономики вызвал резкое сокращение строительства, а европейское влияние породило эклектику в монументальных постройках. Массовые жилые и утилитарные сооружения — рынки, караван-сараи, бани, водохранилища — сохраняют своеобразие форм, рациональные сводчатые конструкции. Многообразны хорошо приспособленные к природным условиям типы жилищ. На севере (области Гилян и Мазандеран) сельские жилища с бревенчатыми или плетнёвыми стенами (в Гиляне иногда на сваях) покрыты на два-четыре ската корой или камышом; в городах Мазандерана применяется обожжённый кирпич, кровли иногда черепичные. Южнее (Йезд, Кашан) городская застройка получает своеобразный вид благодаря множеству вентиляционных башен «бодгир». Для защиты от зноя служат также подвальные помещения. Характерные детали городского жилища — подъёмные ставни, цветной витраж, узорные решётки, резной стук, роспись и т. д. Многие селения застроены домами со сводчатыми и купольными покрытиями. Встречаются жилища, выдолбленные в скалах (район Йезда); в юго-вост. И.— хижины из жердей и камыша.

Изобразительное искусство. Миниатюра подражает старым образцам. Получают распространение своего рода «иконы» с изображением рая и ада, пророка Мухаммеда, шиитских имамов и т. д. (в технике миниатюры, гравюры и живописи), носящие лубочный характер. В 18—19 вв. под влиянием европейского искусства появляется акварельная и масляная станковая живопись, гл. обр. портретная и жанровая, отчасти пейзажная. Выделяются акварельные портреты Абульхасана *Сани-оль-Молька* (сер. 19 в.). Художник даёт в них острую индивидуальную характеристику человека, подчас окрашенную иронией. Его изумительная тонкость кисти идёт от традиций миниатюры. Произведения Махмуда Малек-ош-Шоара (2-я пол. 19 в.) изображают пышную дворцовую архитектуру. В конце 19— нач. 20 вв. художник *Кемаль-оль-Мольк* реформирует живопись И. на основе европейских художественных и технических приёмов.

Народное прикладное искусство, сильно подорванное распространением привозных дешёвых фабричных изделий, сохраняет ещё высокий уровень мастерства в ковроделии, торевтике и расписной поливной керамике. Получают распространение набивные декоративные ткани (т. н. «каламкары») с многоцветным орнаментальным или тематическим рисунком (сцены охоты, игр, сюжеты литературных произведений). Выделываются лакированные пеналы с миниатюрными изображениями многофигурных сцен, ювелирные изделия с расписной эмалью и др.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

Серьёзные сдвиги в культурной жизни И. произошли после антифеодальной антиимпериалистической революции 1905—11 и особенно в результате национально-освободительного движения 1918—22 и реформ Реза-шаха в 1920 — 30-х гг. Значительны изменения также в области архитектуры и изобразительного искусства, которые всё больше отходят от средневековой ограниченности. Распространяются современные типы зданий и архитектурные формы, развиваются новые виды и жанры изобразительного искусства.



Современная архитектура. 1. Здание Государственного банка в Тегеране. 1925. 2. Х. Сейхун. Кинотеатр „Азия" в Тегеране. 3 и 6. М. Фороуги и Х. Гиаи. Здание Сената в Тегеране. 1959. 4. Г. Джонс и др. Дворец на берегу Персидского залива. 1960. 5. А. Годар. Мавзолей Саади близ Шираза. 1952.

Архитектура. Города И. частично реконструируются, но в основном сохраняют, как и сёла, средневековый облик и низкий уровень благоустройства. Строятся жилые и общественные здания, мосты, гидротехнические сооружения (плотина на реке Сефидруд). Современная архитектура И. характеризуется применением железобетонных конструкций, обилием стекла, солнцезащитными устройствами (рёбра, козырьки, решётки). Архитекторы обращаются и к местным традициям зодчества средних веков (стрельчатые арки, купола, поливной декор). Удачно использованы мотивы средневекового орнамента и эпиграфики в павильоне-ротонде над могилой Омара Хайяма в Нишапуре (1963, Х. *Сейхун*). Возрождаются даже элементы зодчества древности (настенные барельефы, капители с полуфигурами быков, напоминающие персепольские, в здании Государственного банка в Тегеране, 1925). Шахский дворец на берегу Персидского залива (1960, Гордон Джонс, Gordon Jones, и др.) соединяет черты старой дворцовой архитектуры (изолированные женская половина и мечеть, мозаичные и мраморные облицовки) с современными архитектурно-конструктивными элементами и удобствами (солнцезащитные устройства, кондиционирование воздуха и т. д.). В строительстве широко участвуют европейские архитекторы (А. Годар, А. Godard, Р. Сквайр, R. Squire, Ж. Кандилис, G. Candilis, и др.). Но ведущую роль играют местные архитекторы Х. Сейхун, М. Фороуги, Х. Гиаи, Садер, Зафар и др.

Современное изобразительное искусство включает станковую живопись, графику и скульптуру различных направлений. Развиты жанры портрета, пейзажа, политическая и бытовая тематика. В графике большое место занимают иллюстрации и оформление книги, рекламный плакат. Появляется станковая гравюра на дереве, гл. обр. жанрового характера. Для графики характерен приём белого рисунка по тёмному фону. Миниатюристы (Х. *Бехзад*, Завье и др.) стремятся возродить традиции старых мастеров. Значительная часть художников И. избрала путь реалистического искусства: М. Мокаддам (портрет, пейзаж), Р. Ширази, М. Шейбани, А. Амери, скульптор А. *Садеги* (воссоздание образов поэтов и учёных средневековья, портреты современных государственных деятелей) и др. Художники реалистического направления передают в своих произведениях жизнь трудового народа (гравюры Х. Пезешк-Ния и др.), посвящают их борьбе за мир (И. Аштиани, Д. и А. Петгяр, Р. Месах и др.). Под воздействием западного искусства значительное развитие получили абстракционизм и другие модернистические направления (М. Вазири, А. Минасян, С. Таннавали и др.).

Развиваются традиционные виды декоративно-прикладного искусства. Выделываются в большом числе ковры со старыми узорами, иногда с изобразительными мотивами и

Хушенг Пезешк-Ния. „Семья". Гравюра на дереве.

даже портретами, декоративные вышивки многоцветным шёлком (завесы, платки и др.), набойки с растительным узором, иногда с изобразительными сюжетами. Тонко выполняются инкрустации по дереву перламутром и слоновой костью (столики, шкатулки), чеканка и гравировка по серебру, меди; керамисты создают новые формы и мотивы росписи сосудов. Освоено гранение стекла.

Лит.: Общие работы.— Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958; Лосева И., Дьяконов М., Искусство древнего Ирана, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 1, М., 1956; Вейнарн Е., Каптерева Т., Искусство Ирана, там же, т. 2 (кн. 2), М., 1961; III Международный конгресс по иранскому искусству и археологии. Доклады. Ленинград. Сентябрь 1935 г., М.—Л., 1939; Flandin E. N. et Coste P., Voyage en Perse, v. 1—5. Album, P., 1851; A survey of Persian art. From prehistoric times to the present, ed. A. U. Pope and Ph. Ackerman, v. 1—6, L.—N. Y., 1938—39; «Athār-é Iran», Annalles du service archéologique de l'Iran, t. I—III, P., 1936—38, t. IV, Haarlem, 1949; «Ars Islamica», I—XVI, 1934—51; Pope A., Masterpieces of Persian art, N. Y., 1945 (авторизов. пер. на перс. яз.:— Ханлари П., Шахкархайе-хонаре Иран, Тегеран, 1959); Persia [Album], by L. Lockhart, L., 1957; Lockhart L., Persian cities, L., 1960; Frye R. N., The heritage of Persia, L., 1962; Godard A., L'art de l'Iran, P., 1962.

Древний период

Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1944; Орбели И. А., Тревер К. В., Сасанидский металл, Л.—М., 1935; Тревер К. В., Новые сасанидские блюда Эрмитажа, М.—Л., 1937; Киниалов Р. В., Луконин В. Г., Памятники культуры Сасанидского Ирана, Л., 1960; Борисов А. Я., Луконин В. Г., Сасанидские геммы, Л., 1963; Morgan J. de, Mission scientifique en Perse, t. IV, pt 1—2, P., 1896—97; Sarre F. und Herzfeld E., Iranische Felsreliefs, B., 1910; Sarre F., Die Kunst des alten Persien, B., 1922; Godard A., Les bronzes du Luristan, P., 1931; Herzfeld E., Iranische Denkmäler, B., 1932; его же, Archaeological history of Iran, L., 1935; Schmidt E., Flights over ancient cities of Iran, Chi., 1940; Stein M. A., Old routes of Western Iran, L., 1940; Ackerman Ph., The Luristan bronzes, N. Y., 1940; Herzfeld E., Iran in the ancient East, L.—N. Y., 1941; Erdmann K., Das Iranische Feuerheiligtum, Lpz., 1941; его же, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden, B., 1943; Godard A., Le trésor de Ziviyè (Kurdistan), Haarlem, 1950; Ghirshman R., L'Iran des origines à l'Islam, P., 1951; его же, Iran. From the earliest times to the Islamic conquest, Harmondsworth, 1954; Vanden Berghe L., Archéologie de l'Iran ancien, Leiden, 1959; Ghirshman R., Iran. Parther und Sasaniden, Münch., 1962 (то же на франц. яз., P., 1962).

Средневековый период

Архитектура.— Coste P., Monuments modernes de la Perse, P., 1847; Sarre F., Denkmäler persischer Baukunst, B., 1910; Diez E., Churasanische Baudenkmäler, B., 1918; его же, Persien. Islamische Baukunst in Churâsân, Gotha, 1923; Siroux M., Caravansérails d'Iran et petites constructions routières, Le Caire, 1949; Wilber D., The architecture of Islamic Iran. The Il Khanid period, Princeton, 1955; Godard A., Les anciennes mosquées de l'Iran, «Arts asiatiques», 1956, fasc. 1, 2; Mayer L. A., Islamic architects and their works, Geneva, 1956; Wilber D., Persian gardens and garden pavilions, Rutland, 1962.

Изобразительное искусство.— Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М., Иранские миниатюры в рукописях Шах-Намэ ленинградских собраний, Л.—М., 1935; Деникер Б. П., Живопись Ирана, М., 1938; Амиранашвили Ш. Я., Иранская станковая живопись, Тбилиси, 1940; его же, Иранская живопись XVIII—XIX вв., Тбилиси, 1941; Кази Ахмед, Трактат о каллиграфах и художниках. (Введ., пер. и коммент. Б. Н. Заходера), М.—Л., 1947; Каптерева Т. П., Художественные особенности средневековой миниатюры Ирана, Азербайджана и Средней Азии, «Вестник истории мировой культуры», 1959, № 2; Альбом индийских и персидских миниатюр XVI—XVIII вв., Л., 1963; Образцы каллиграфии Ирана и Средней Азии XV—XIX вв., М., 1963; Заки, Санайе Иран ба'д аз Эслам (Искусство Ирана при Исламе), Тегеран, 1941; Зияпур Д., Искусство живописи и скульптуры в Иране, Тегеран, 1953 (перс. яз.); Blochet E., Catalogue des manuscrits persans..., de la Bibliothèque Nationale, t. 2, P., 1912; Martin F. R., The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey from 8th to the 18th century, v. 1—2, L., 1912; Marteau G., Never H., Miniatures persanes exposées au Musée des arts décoratifs, juin—octobre 1912, P., 1913; Schulz W., Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Bd 1—2, Lpz., 1914; Sarre F., Islamische Bucheinbände, B., 1923; Arnold Th. W., Painting in Islam, Oxf., 1928; Arnold Th. W., Grohmann A., Denkmäler islamischer Buchkunst, Firenze, 1929; Sakisian A., La miniature persane du XII au XVIII siècle, P.—Brux., 1929; Binyon L., Wilkinson J. V. S., Gray B., Persian miniature painting, L., 1933; Stchoukin I., La peinture iranienne sous les derniers Abbâsides et les Îl-Khâns, Bruges, 1936; Schroeder E., Iranian book painting, N. Y., 1940; Morand P., Chefs d'oeuvre de la miniature persane, P., 1947; Gray B., Persian painting, L., 1948; Guest G. D., Shiraz painting in the sixteenth century, Wash., 1949; Robinson B. W., Persian paintings, L., 1952; Stchoukin I., Les peintures des manuscrits Tîmûrides, P., 1954; Iran. Miniatures persanes. Bibliothèque Impériale, N. Y., 1956 (то же на англ. и нем.яз.); Miniature persane [Album], Mil., 1956; Robinson B. W., Persian miniatures, Oxf., [1957]; его же, A descriptive catalogue of the Persian paintings in the Bodleian Library, Oxf.,

1958; Stchoukin I., Les peintures des manuscrits Safavis de 1502 à 1587, P., 1959; Kubíčková V., Persische Miniaturen, Praha, 1960; Arberry A. J., Minovi M., Blochet E., The Chester Beatty Library, v. 1—3, Dublin, 1959—62; Gray B., La peinture persane, Genève, 1961; Kühnel E., Die Kunst des Islam, Stuttg., 1962.

Декоративно-прикладное искусство.— Кверфельд Э. К., Черты реализма в рисунках на тканях и коврах Сефевидского времени, ТОВЭ, т. III, Л., 1940; его же, Керамика Ближнего Востока, Л., 1947; Rivière H., Migeon G., Le céramique dans l'art musulman, v. 1—2, P., 1913; Barrett D., Islamic metalwork in the British museum, L., 1949; Erdmann K., Der Orientalische Knüpfteppich, Tübingen, 1955; Koechlin R., Migeon G., Art musulman (100 pl. en couleurs), P., 1956; Lane A., Later Islamic pottery, L., 1957; его же, Early Islamic pottery, L., 1958; Ropers H., Les tapis d'Orient, P., 1958; его же, Morgenländische Teppiche, Braunschweig, 1958; Dimand M. S., A handbook of Muhammadan art, 3 ed., N. Y., 1958; Dilley A. U., Oriental rugs and carpets, Phil.—N. Y., 1959; Lettenmair J. G., Das grosse Orientteppichbuch, Münch., 1962; Wilkinson C. K., Iranian ceramics, N. Y., 1963; Stchoukin I., Les peintures des manuscrits de Shah Abbas I-er à la fin des Safavis, P., 1964.

ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АБАРКУ́Х — иначе *Эберку*.

АРДЕБИ́ЛЬ — г. в Иран. Азербайджане. Осн. в 5 в. (?). Крупный религ. центр в 16—17 вв. Ансамбль сооружений* (в осн. 16—17 вв.), сложившийся у могилы шейха Сефи, родоначальника династии Сефевидов (1502—1736). Большой сад (дл. 120 *м*) с портальным входом (1648, декор — мастера Исмаила из А.), ведущим в малый (14 *м*×6 *м*) двор; за ним — большой (31 *м*×16 *м*) двор с двумя мечетями: 8-угольной (13 в. ?) и прямоуг. поминальной мечетью, к к-рой примыкают цилиндрич. купольный **мавзолей шейха Сефи,** со сплошной узорной поливной облицовкой, и 8-угольное здание Чини-хане (хранилище фарфора). План см. в 1-м т., с. 41.

Лит.: Саламзаде А., Архитектурный комплекс в Ардебиле и некоторые вопросы средневекового зодчества Азербайджана, в кн.: Искусство Азербайджана, [т.] V, Баку, 1956; Sarre F., Ardebil, B., 1925.

БЕСТА́М — ср.-век. г., ныне с. на С.-В. Ирана. Возник на рубеже 7 в. Комплекс, включающий минарет (1120) и купольный мавзолей Баязида с мечетью (1262—1313), украш. резным стуком, портал входа со сталактитовым полукуполом, украш. простой и глазуров. резной терракотой (зодчий и декоратор Мохаммед ибн оль-Хосейн ибн Али Талиб из Дамгана). Соборная мечеть с резным стуком и ребристый башенный мавзолей (оба —1302—06, тот же зодчий).

БЕХИСТУ́Н, Бисутун, Бисотун,— гора в 40 *км* к В. от Керманшаха. На выс. 60 *м* высечены на скале надпись царя Дария I (522—486 до н. э.) и огромный рельеф (сцена триумфа Дария и др.). У подножия скалы — два парфянских рельефа.

Лит.: König F. W., Relief und Inschrift des Königs Dareios I am Felsen von Bagistan, Leiden, 1938.

БИШАПУ́Р, Шапур, Шахпур,— сасанидский г. на Ю. Ирана, к С.-В. от Казеруна. Осн. в сер. 3 в.; после араб. завоевания — упадок; ныне — в руинах. Прямоуг. в плане (1500 *м*×900 *м*), окруж. двойными стенами с гл. воротами на З., город имел плотную застройку с прямоуг. сетью улиц. На перекрёстке в центре Б. стояли 2 вотивные колонны (выс. до 6,5 *м*) и 2 алтаря, между к-рыми находилась статуя Шапура I. В вост. части Б.— остатки разноврем. построек кам. дворца: в более ранней постройке — кам. барельефы, сходные с рельефами *Персеполя*; в более поздней — крестообразный зал (шир. 20 *м*, купол не сохранился) с нишами, украш. резным стуком с раскраской, двор и трёхсводчатый айван (пролёт ср. свода 15 *м*, боковых — 5 *м*) с мозаичными полами (изображения музыкантш, танцовщиц, портреты и др.).

К В. от г. на скале — руины цитадели; у зап. ворот — остатки обширного омейядского здания (7—8 вв.).

В окр.: к З.— скальные рельефы; в 8 *км* от них — грот с высеч. из целого сталактита разбитой статуей Шапура I (выс. 8 *м*). В 40 *км* к С. в с. Нурабад — кв. в плане кам. башня, предположительно святилище огня (3—1 вв. до н. э.).

Лит.: Ghirschman R., Bîchâpour, v. II, P., 1956.

ВЕРАМИ́Н — ср.-век. г., ныне с. в 44 *км* к Ю.-В. от Тегерана. Расцвет — в 13 в. Мавзолей имамзаде Яхья (1261—1307), кв. снаружи, 8-гранный внутри. Башенные мавзолеи: Алаоддина (1289) — ребристый с конич. куполом, и Шаха-Хосейна (1330) — 8-гранный, внутри круглый (купол утрачен); декор — резная, частично глазуров. терракота. **Соборная мечеть** (1322—26; зап. сторона разрушена); юж. айван со сталактитовым полукуполом ведёт в зал с михрабом, отделанным резным стуком. Декор мечети — узорная кирп. кладка, глазуров. мозаика, резной стук.

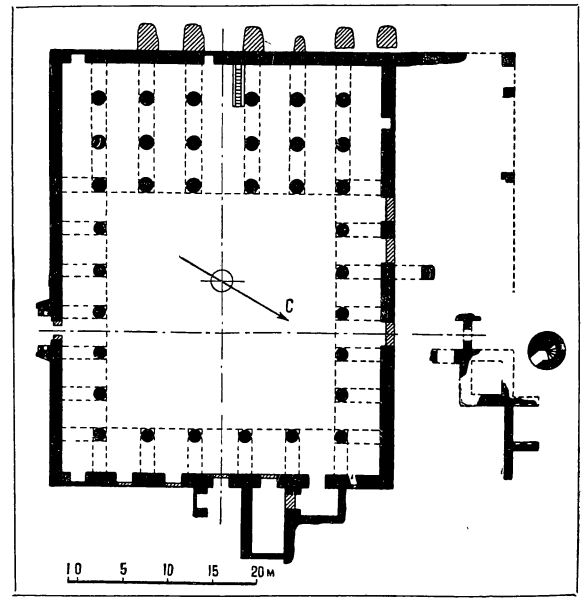
ГОЛЬПАЙЕГА́Н — г. к С.-З. от Исфахана. Возник до сер. 7 в. **Соборная мечеть** (гл. зал с куполом на сталактитовых тромпах построен между 1105 и 1118, остальные части — нач. 19 в.).

ГОМБЕ́ДЕ-КАБУ́С — ср.-век. г. на С. Ирана, ныне с. к С.-В. от г. Горгана. Круглый с 10 рёбрами **башенный мавзолей** (1006, выс. 51 *м*), увенчан. шатром.

ГУР — руины сасанидского г. близ *Фирузабада*.

ДАМГА́Н — г. к С.-В. от Тегерана. **Мечеть Тарик-хане** (775) арабского типа (галереи покрыты сво-

Мечеть Тарик-хане в Дамгане. 775. План.



* Строительный материал, за исключением особо отмеченных случаев, — обожжённый кирпич.

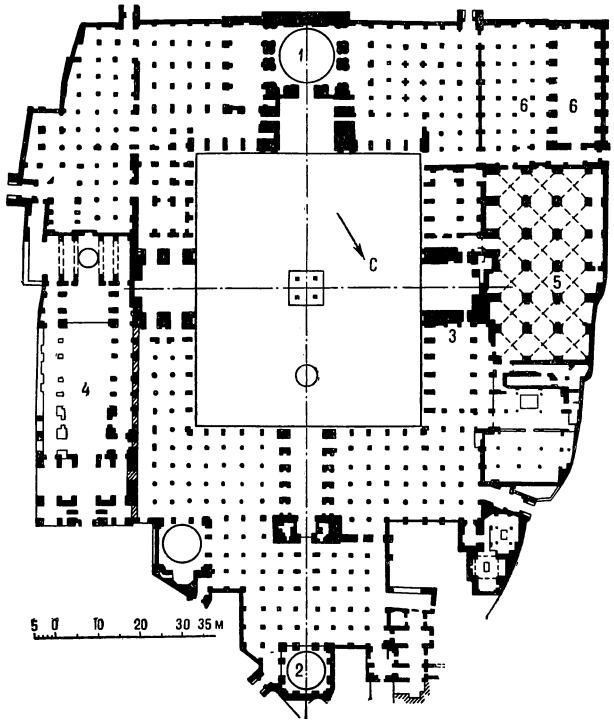
дами на круглых столбах) с минаретом (1058). Минарет (1029).

В окр.: круглые башенные мавзолеи Пире-Аламдар (1027) и Чехель-Дохтаран (1056). В 4,5 *км* к Ю.-В.— **Тепе-Хесар:** остатки поселений 3500—1200 до н. э., сасанидских храма и дворца (конец 5 — нач. 6 вв.) с богатым стуковым декором.

Лит.: Schmidt E. F., Excavations of Tepe Hissar, Phil., 1937.

ДИЗФУ́ЛЬ — г. на р. Диз на З. Ирана. Возник при Сасанидах (в 3 в.). Мост-плотина (дл. 400 *м*, кам.) на 22 арках, построенный рим. пленными в 3 в.; надстроен (обожж. кирп.) после араб. завоевания.

ИСФАХА́Н — г. в центр. части Ирана, располож. в оазисе р. Зайендеруд. Под греч. назв. Аспадана упоминается у античных авторов. В 10—13 вв.— один из крупнейших городов Ближнего Востока, с 1597/98 — столица Сефевидов. Был окружён стеной протяжением ок. 38 *км*. Гл. магистраль — Чехар-Баг (1596), перпендикулярная к реке, делит г. на вост. и зап. части. Пам. арх-ры сосредоточены гл. обр. в вост. части. На Ю.-В.— остатки прямоуг. цитадели с глинобитными стенами и полукруглыми башнями (10 в., заброшена в 18 в.). В сев.-вост. части — терр. сельджукского г. **Соборная мечеть** (совр. дл. 170 *м*, шир. 140 *м*): двор (65 *м*×55 *м*), окруж. гал. с 4 айванами по сторонам



Соборная мечеть в Исфахане. 9—20 вв. План: 1 — главный купольный зал, между 1072—92; 2 — купольный зал Гомбеде-Хаки, 1088; 3 — михраб, 1310; 4 — медресе, 1366—77; 5 — зал, 18—19 вв.; 6 — часть, построенная в 1584 (дополнения в 17—19 вв.).

(12—14 вв.); на Ю.-З.— гл. зал (шир. 15 *м*) с куполом (между 1072—92) на 4-лопастных пилонах (остались от ранней постройки 841), на С.-В.— купольный зал **Гомбеде-Хаки** (1088, шир. 10 *м*), оба зала украшены узорной кирп. кладкой и накладным резным стуком; в сев.-зап. части — резной стуковый михраб (1310); на В.— медресе (1366—77); перестройка и поливные облицовки юго-зап. айвана — 1475; галереи и зал в юго-зап. углу — 1584 (дополнения 17—19 вв.). Отдельные минареты: Чехель-Дохтаран (выс. 29 *м*, 1107), Саребан (выс. 44,2 *м*, конец 12 в.) с 2 сталактитовыми венцами, Али (выс. 48 *м* без утраченной вершины; 13—14 вв.). Парные минареты от порталов не сохранившихся зданий 13—14 вв.: До Менар Дар Дашт (1330—40) и др. Медресе Имами: двор с 2 айванами и кв. в плане купольной мечетью (1320—40, декор — 1358—75). Башенный 8-гранный мавзолей имамзаде Джафара (1320-е гг.). Портально-купольный мавзолей **Харуне-Велая** (1512, зодчий Хосейн; реставрирован в 1656) с замечат. поливными мозаиками. Центр сефевидского г.— обнесённая аркадами **пл. Мейдане-Шах** (510 *м*×165 *м*) с дворцовым зданием **Али-Капу** (15 в., расширено и надстроено в нач. 17 в.; в декоре — мрамор, росписи) — на вост. стороне и роскошной портально-купольной **мечетью шейха Лотфоллы** (1603—18, полихромный поливной декор) — на зап. стороне. С Ю. к пл. примыкает торжеств. **Шахская мечеть** (1612—30, зодчий Абуль Казем) с 4-айванным двором, 2 медресе и пр. Её парадному порталу соответствует на сев. стороне площади портал Кейсарие-базара с крытыми пассажами и караван-сараями (нач. 17 в.). За Али-Капу был расположен сад Накши-Джехан с дворцовыми павильонами: **Чехель-Сотун** (1590) — 3-купольный зал с портиком на чинаровых колоннах (выс. 14,6 *м*), украшен сюжетной росписью на стенах, орнамент. — на куполах и плафонах, зеркальной мозаикой; Хашт-Бехешт с пятью 8-угольными залами (ок. 1670, декор — 19 в.). К Ю.-З. от Мейдане-Шах — большой комплекс **медресе Мадаре-Шах** с караван-сараем (1706—14). Через р. Зайендеруд переброшены **мост Аллаверди-хана** на 33 арках (дл. 295 *м*, шир. 13,75 *м*; ок. 1600), **мост-плотина Поле-Хаджу** на 24 арках с павильонами (дл. 155 *м*, шир. 14 *м*, в основании — тёсаный кам.; поливной декор в тимпанах арок; 1641—66) и др. Совр. И. расчленён сетью прямолинейных магистралей, между к-рыми сохраняется лабиринт узких кривых улиц; на юж. берегу р.— фабричные кварталы. В конце 16—17 вв.— расцвет школы миниатюры. Производство керамики, тканей, ковров (300 мастерских), набойки, изделий из металла и т. д.

Музей в Чехель-Сотун: ср.-век. керамика, в саду — реконстр. части арх. пам.

В окр.: в зап. пригороде **Гарладан** — мавзолей Менаре-Джонбан (1315) в виде прямоуг. айвана с двумя куполами на поперечных арках и порталом с двумя качающимися минаретами (нач. 16 в.); к Ю.-В. на р. Зайендеруд — «мост Шахрестана» (сасанидский с позднейшими перестройками). В 25 *км* к С. в с. **Син:** мечеть — прямоуг. зал со сталактитовым куполом (1134), минарет (1132, пояс бирюзовой глазуров. надписи — 1-й образец ср.-век. поливного декора в Иране), руины караван-сарая (1331, строитель Хаджи Мохаммед из Саве). В 30 *км* к Ю.-З. в с. **Линджан** — мавзолей Пире-Бакран в виде айвана с гал. в стенах (1299, 1303, 1312), сталактитовый полукупол, декор — резной стук и глазуров. терракота, люстровые плитки и др.

Лит.: «Athār-é Iran», t. I, f. 2, P., 1936, p. 213—82, 313—58; t. II, f. 1, P., 1937; t. III, f. 2, P., 1938; Никзад К., Тарихчейе абниейе Эсфехан (Краткая история построек Исфахана). Тегеран, 1956; Honarfar L., Historical monuments of Isfahan, Teheran, 1958; Hatami A., Welcome to Isfahan, Teheran, 1951; Хонарфар Л., Рахнемайе абниейе тарихе Эсфехан (Путеводитель), Исфахан, 1957.

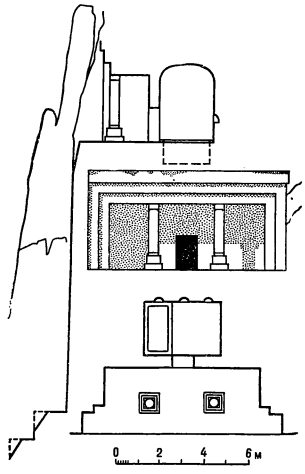
ЙЕЗД — г. в центр. Иране. При Сасанидах — один из центров зороастризма. Гор. стены с башнями 12—14 вв. Центрально-купольный мавзолей Доваздех-Имам (1037). **Соборная мечеть** дворового плана с одним айваном и купольным залом, дополненным по сторонам

двумя прямоуг. залами с куполами на поперечных арках, портал с двумя минаретами (1324, 1365, декор отчасти 15 в.). Медресе Шамсия (1365) — купольный зал с айваном и двором, декор — резной стук и роспись, на портале — поливные мозаики и др. В ср. века и ныне — центр производства керамики, ткачества и ковроделия.

КАЗВИ́Н — г. к С.-З. от Тегерана. Осн. предположительно в 3 в. Столица Ирана в 1548—97/98, когда сложилась планировка с осевой базарной ул., связывавшей центр. площадь с дворцовой надвратной постройкой Али-Капу (2-я пол. 16 в.), **Соборную мечеть** (купольный зал — 1106—14, портал — 17 в., облицовка купола — 1907) и караван-сарай. Мечеть Хейдерие — кв. зал с порталом (нач. 12 в., купол не сохранился), сплошной декор из резного стука. Крупный центр ковроделия.

Лит.: Hanniba l A., Qazwin — capitale oubliée, Téhéran, 1956.

КА́СРЕ-ШИРИ́Н — с. к З. от Керманшаха, на месте сасанидского города. Сохранились остатки грандиозного **дворцового ансамбля** (590—628). Дворец стоял на платформе (пл. 372 *м* × 190 *м*, выс. до 8 *м*) с открытым на В. 3-нефным айваном, купольным залом, серией дворов с постройками, отчасти 2-этажными (кам., декор — резной стук); стена, служившая также акведуком, окружала дворцовый парк (ок. 120 *га*). От вост. ворот ко дворцу вела аллея с водоёмом (550 *м* × 50 *м*). В парке был выделен стеной храмовый комплекс; к Ю. от парка — остатки кв. в плане кам. укрепления Калейе-Хосров.



Мидийская скальная гробница в с. Дуккани-Дауд, к Ю.-В. от Касре-Ширина. 7—6 вв. до н. э. Разрез и план.

В 5 *км* к С.-З. от К.-Ш.— руины сасанидского дворца Хош-Хури (дл. 180 *м*, кам.) с парком (670 *м* × ×600 *м*). В 35 *км* к Ю.-В.— скальные рельефы (3 эламитских, 1 парфянский), мидийские скальные гробницы в с. Дуккани-Дауд.

КАША́Н — г. к С. от Исфахана. Осн. до 7 в. Мечеть Мейдан (1224, перестроена в 1463), минарет Зейнодцин (1073), мавзолей имамзаде Хабиб ибн Муса (1269—72) с гробницей шаха Аббаса I (1629). Купольный рынок и баня Хаджи Хосейн-хана (сефевидского времени, перестроены в начале 19 в.). К.— старинный центр производства ковров, тканей и особенно керамики, в т. ч. ср.-век. люстрового фаянса и облицовочных плиток.

В окр.: в 3 *км* к Ю.-З.— **Тепе-Сиалк** — остатки древних поселений (2-я пол. 5-го тысячел. до н. э.—8 в. до н. э.). В 6 *км* к Ю.-З.—сад Баге-Фин, регул. по планировке, с прудом посередине, каналами (с облицовкой из голубых изразцов, 16 в.) и дворцом Баге-Шах (16 в., перестроен в начале 19 в.). В 15 *км* к З.— с. Нейсар с сасанидским храмом.

Лит.: Ghirshman R., Fouilles de Sialk près de Kashans, 1933, 1934, 1937, t. I, II, P., 1938, 1939; Wilber D., Bāgh-e Fin near Kashan, «Ars Orientalis», Wash., 1957, v. II.

КАШМЕ́Р — с. в Хорасане. Башенный мавзолей (ок. 1300), круглый, гофрированный, с 2-ярусной внутренней галереей.

КЕНГАВЕ́Р — древний г., ныне с. к Ю.-З. от Хамадана. Остатки дорич. колоннады, окружавшей двор (218 *м* × 229 *м*; ныне застроен) храма Анахиты (2 в. до н. э.).

КЕРМА́Н — г. в юго-вост. Иране. Осн. в 7 в. Шахская мечеть (11—12 вв.). Мавзолей Пире-Джезу (нач. 14 в.), кв. снаружи, 8-гранный внутри. Соборная мечеть (1349) с поливной мозаикой. Мечеть Па-Менар с небольшим двором и порталом, украш. богатым поливным декором (1390). К С. развивается новый г. В 16—17 вв. были развиты производство керамики и ковроделие, сохранившееся и в наст. время.

В пригороде **Махан** — мавзолей Нуроддина Нематолла (3 двора, портал с минаретами, купольный зал; 1437, 1601, 19 в.). Купольный мавзолей Джебели-Санг (кам., 1213).

Лит.: Бастани Паризи, Рахнемайе асаре тарихе Керман (Путеводитель по ист. памятникам Кермана), Тегеран, 1956.

КУМ — г. к Ю.-З. от Тегерана. Осн. до 7 в. Соборная мечеть (купольный зал — 11—12 вв., постройки двора — 19 в.). Мавзолей Фатимы с ансамблем культ. зданий (1519, перестройки, облицовка золотом купола и сталактитов портала—19 в., реставрирован в 1937—38). Производство керамики.

Музей при мавзолее Фатимы: сефевидские ковры и керамика.

Вокруг К.— ок. 15 башенных мавзолеев 13—14 вв.

КУ́ХЕ-ХОДЖА́ — гора на озере Хамун в Сейстане, на границе с Афганистаном. Руины парфянского **дворца** с аркадами вокруг двора, сводчатым айваном, остатками живописи и резного стука; на отдельном дворе — храм (1 и 3 вв., глина и кирп.-сырец).

МЕРАГЕ́, Марага,— г. в Иран. Азербайджане. При Сасанидах—с. Афраруд. В 8 в. обнесён стеной. Во 2-й пол. 13 в.— столица Ирана. Башенные мавзолеи: круглый безымянный (1168), кв. в плане **Гомбеде-Сорх** (1148), 8-гранный **Гомбеде-Кебуд** (или Геок-Гюмбез; 1197) с куполом, покрытым голубыми изразцами, и кв. в плане **Гомбеде-Шараффия** (1328). Незначит. остатки обсерватории (1260). Выделка сафьяна и ковров.

Лит.: Godard A., Les monuments de Marāgha, «Publications de la Société des études iraniennes et de l'art persan», P., 1934, № 9.

МЕШХЕ́Д — г. в сев.-вост. Иране, центр Хорасана. В 1736—47 — столица Ирана. Новые прямолинейные ул. с круглыми пл. В сев.-вост. части выделен круглый в плане «священный» квартал с культ. ансамблем (12—19 вв.) вокруг могилы имама Реза: неск. дворов с айванами (декор — поливная и зеркальная мозаика, накладное золото), 5 медресе, 2 караван-сарая, **мечеть Гаухар-шад** (1405—18, *Кавамоддин Ширази*). Шахская мечеть (1451, зодчий Шемсоддин Ширази). Мавзолей Надир-шаха (гранит, жел.-бет., 1961, Х. *Сейхун*) с бронзовой конной статуей (скульптор А. *Садеги*). М.— один из центров ковроткачества.

Музей (расположен в «священном» квартале), осн. в 1945: ср.-век. керамика, ковры, оружие, рукописи.

В окр.— 2 мечети Мусалла: в 1 *км* от М. (1676) — в форме айвана и в 15 *км* (1433) — купольный зал с порталом. В 25 *км* к С.-З. — руины ср.-век. г. **Тус** (разрушен в 1389) с мостом 10 в. Кв. мавзолей Харуние с гал. в стенах и порталом (нач. 14 в.). Могила Фирдоуси (надгробный павильон — 1934). К С.-В. по дороге в Серахс — руины **караван-сарая Ребате-Шараф** с двумя дворами (1154, узорная кирп. кладка).

НА́КШИ-РУСТЕ́М, Некше-Ростем,— ахеменидский некрополь близ *Персеполя*.

НАЙН — г. к В. от Исфахана. **Соборная мечеть** (960) араб. типа — с гал. вокруг двора; своды и купола на колоннах, резной стук. Развито ковроткачество.

НЕЙРИ́З — г. на Ю. Ирана к В. от Шираза. Осн. до 7 в. **Соборная мечеть** (974) с залом-айваном (7,6 *м*×18 *м*), имеющим глубокие ниши в стенах, и резным стуковым михрабом; портал айвана с поливным декором и галереи двора — 1472. У сев. угла — минарет.

Лит.: Godard A., Le Masdjid-é Djum'a de Niriz, «Athār-é Iran», P., 1936, t. I, f. 1.

НЕТЕ́НЗ, Натанз,— г. к С. от Исфахана. Осн. до 7 в. Сасанидский храм-чортак (кам.). **Соборная мечеть** с 8-гранным купольным залом (1304—09) в ансамбле с мавзолеем шейха Абд-ос-Самед оль-Исфахани под сталактитовым куполом (1307), с ханакой (1316, сохранился лишь портал с поливной мозаикой) и минаретом (1325). Караван-сарай (42,4 *м*×45,5 *м*, 16—нач. 17 вв.).

Лит.: Godard A., Natanz, «Athār-é Iran», P., 1936, t. I, f. 1.

НИШАПУ́Р—г. на С.-В. Ирана, к З. от Мешхеда. Осн. в 3 в., расцвет — в 9—11 вв. Пл. в ср. века—ок. 40 *км*². Делится на «Старый г.» и «Новый г.», разбитые по кв. сетке, с перекрещивающимися гл. улицами. Раскопками открыты остатки дворцов и богатых домов 8—10 вв. с росписью, стуковыми сюжетными рельефами и резным орнаментом. В ср. века — центр керамич. производства.

В окр.: в 4 *км* к Ю.-В.— надгробие Омара Хайяма в ажурной ротонде (кам., глазуров. плитки с растит. орнаментом и надписями, 1963, арх. Х. *Сейхун*).

Лит.: Upton M., Excavations at Nīshāpūr, «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», N. Y., 1936, v. 31, № 9.

ПАСАРГА́ДЫ — древний г. в Фарсе, к С.-В. от Шираза, на плато, окруж. горами. Осн. в 550-е гг. до н. э. Ранняя столица Ахеменидов. Ныне — руины. Остатки **дворца Кира** (76 *м*×42 *м*) с аудиенц-залом (32 *м* × 24,5 *м*) и пропилеями (22 *м*×26,5 *м*), представлявших собой прямоуг. залы с рядами колонн. В 1 *км* к Ю.-З.—**гробница Кира**, прямоуг. в плане (3,16 *м*×2, 18 *м*), на постаменте в 6 ступеней, с двускатной крышей (всё—из блоков известняка; общая выс. 11 *м*). В 500 *м* к С.-В.—остатки кам. башни — святилища огня, и платформа цитадели (78 *м*×79 *м*). В 1,5 *км* к С.-З. от цитадели — 2 алтаря со ступенями (высечены из цельного кам.).

Лит.: Sami A., Pasargadae, the oldest imperial capital of Iran, Shiraz, 1956.

ПЕРСЕ́ПОЛЬ (греч. Περσέπολις, букв.— город персов; перс. Текхте-Джемшид) — древний г. в Фарсе, к С.-В. от Шираза. Осн. в 518 до н. э., столица Ахеменидов эпохи расцвета. Ныне — руины. На кам. платформе (450 *м*×300 *м*, выс. от 8 до 18 *м*), примыкающей к склону горы Кухе-Рахмат,— остатки **дворца** (конец 6—4 вв. до н. э.), обнесённого стеной (кам., надстроена сырцом), включавшего: двустороннюю лестницу в 106 ступеней, пропилеи Ксеркса — 4-столпный зал, **ападану Дария и Ксеркса** (62,5 *м*×62,5*м*) с 36 колоннами и трёхсторонним портиком, **тронный стоколонный зал Ксеркса** (75 *м*×75 *м*) с портиком, трипилон (или зал Совета), дворец Дария, дворец Ксеркса и др. дворцовые постройки, гаремы, обширную сокровищницу и т. д. К З. от дворца — остатки собственно города (пл. ок. 640 *га*). Над платформой — скальные гробницы (405—338 до н. э.), у платформы — фундаменты храма огня (3 в. до н. э.).

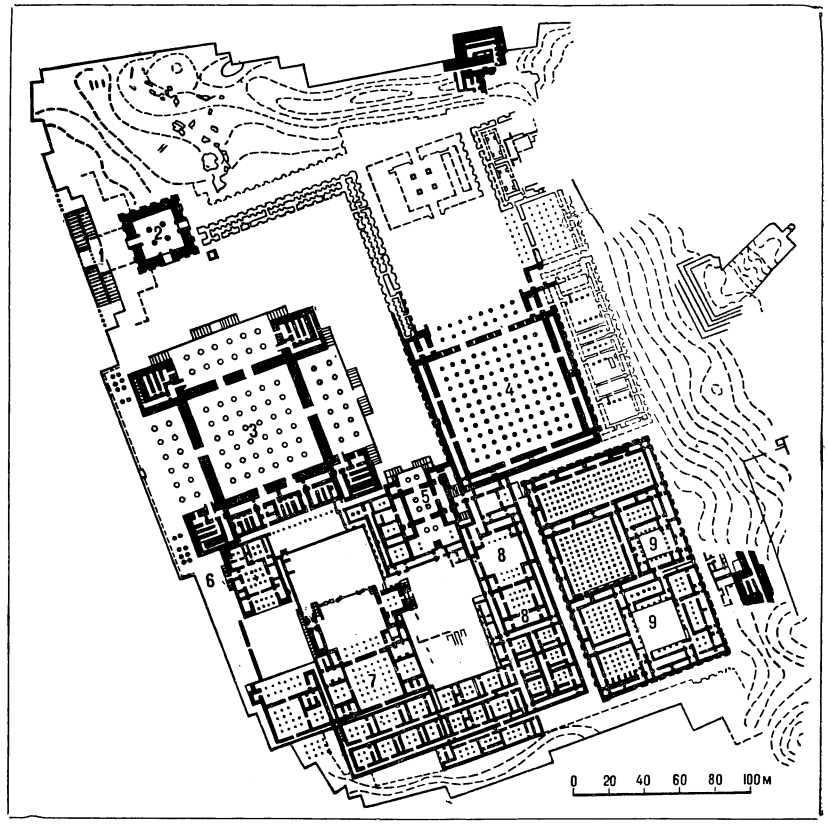
В окр.: к С. у подножия горы Кухе-Рахмат — Накши-Раджаб — 3 сасанидских скальных рельефа; близ Накши-Раджаба — следы сасанидского круглого города Дарабгерд. В 6 *км* от дворца — остатки г. **Истахр** (осн. Ахеменидами, запустел в 10 в.). В 5 *км* к С. у подножия горы Хосейн-Кух — некрополь **Накши-Рустем**: 4 ахеменидские скальные гробницы (521—405 до н. э.), напротив них квадратная башня — святилище огня Кабаи-Зардушт; сасанидские рельефы и скальные алтари огня. В 2 *км* к Ю.-З.—Тали-Бакун, остатки поселения, восходящего к 5-му тысячел. до н. э.

Лит.: Schmidt E. F., The treasury of Persepolis, Chi., 1939; его же, Persepolis, Chi., 1953.

РЕЙ — древний г. близ Тегерана. Населён в ахеменидский период, в ср. века — крупный культурный центр, славился производством керамики. Разрушен монголами. Круглый гофриров. башенный мавзолей Тогрул-бека (1139). К Ю. от Р.— Тепе-Чешме-Али: остатки с., восходящего к 5-му тысячел. до н. э., парфянских, сасанидских и сельджукских построек, а также сельджукских дворцовых и жилых зданий с росписью и стуковыми сюжетными рельефами. Скальные барельефы 19 в. (подражание сасанидским).

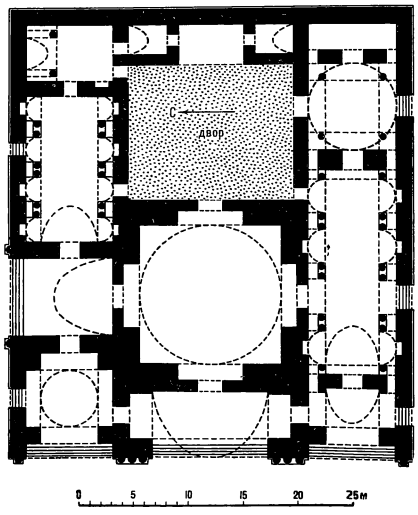
САВЕ́ — г. к Ю.-З. от Тегерана. Расцвет — до монг. нашествия. Мечеть Мейдан (12 в.; перестроена в 1518, зодчий Сад ибн Мохаммед Кадук из Йезда, резчик — уста Хаджи ибн Мир Хаджи из Кума) с минаретом (1161). **Соборная мечеть** (10 в., 14 в., перестроена в 1512 теми же мастерами, что и мечеть Мейдан) с минаретом (1110). Открыты дворцовые и жилые здания 11—

Персеполь. План дворца: 1 — лестница; 2 — пропилеи Ксеркса; 3 — ападана Дария и Ксеркса; 4 — стоколонный зал Ксеркса; 5 — трипилон; 6 — дворец Дария; 7 — дворец Ксеркса; 8 — гарем; 9 — сокровищница.



12 вв. со стуковыми резными орнаментами и сюжетными рельефами. В средние века — один из центров керамического производства.

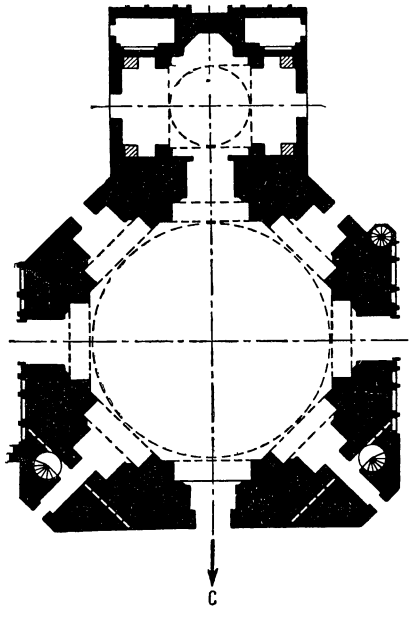
СЕРВЕСТА́Н — с. в Фарсе, к Ю.-В. от Шираза. Близ С. — руины **дворца Нахрама V** (420—438), прямоуг. в плане (36,4 *м* × ×41,75 *м*) с асимметрично скомпонованными помещениями, внутренним двором и 4 айванами; стены из кам., купола и своды из обожж. кирп. Напротив гл. фасада — остатки более лёгких (жилых ?) построек и круглого бассейна.



Дворец в Сервестане. 5 в. План.

СОЛЬТА́НИЕ, Султания,— ср.-век. г., ныне с. в Иран. Азербайджане. Осн. в 1270. **Мавзолей Ольджейту-Ходабенде** (1305—13, аз. зодчий Али-Шах) — 8-гранное здание, увенч. высоким куполом (диаметр 24,5 *м*, выс. 20 *м*; общая выс. здания 51 *м*), с двумя гал. в стенах (толщина до 7 *м*): нижней, открывающейся внутрь, и верхней, открывающейся арочными проёмами наружу. Купол с двойной оболочкой, укреплённой кирп. кассетами, был облицован бирюзовыми изразцами; его окружали 8 погашавших распор небольших минаретов. В интерьере — изразцовая панель и роспись, в верхней гал.— резной расписной стук, в карнизах— поливные плитки и резная терракота. С Ю. пристроена усыпальница. Восьмигранные мавзолеи: Челеби Оглу (около 1330) и Мавлана Хасана Каши (1565, перестроен в 1-й пол. 19 в.) с куполом на барабане, с 4 порталами, внутри — квадратный.

Мавзолей Ольджейту-Ходабенде в Сольтание. 1305 — 13. Зодчий Али-Шах. План.



Лит.: Wilber D. N., The architecture of Islamic Iran. The Il Khānid period, Princeton, 1955, p. 139—41, 173; «Arts asiatiques», 1954, v. 1, f. 1 (ст. Godard A., p. 23—39).

СУ́ЗЫ (совр. Шуш) — древний г. на З. Ирана, к Ю.-З. от г. Дизфуль. Населён с нач. 4-го тысячел. до н. э. Был столицей *Элама* (см.), резиденцией и поздней столицей Ахеменидов. Остатки г. имеют вид 4 холмов (выс. до 30 *м*): **«холм акрополя»** на Ю.— царский г. Элама; **«холм ападаны»** на С.— остатки ахеменидского дворца (521—1-я пол. 4 в. до н. э., с внутр. дворами и помещениями, отчасти сводчатыми, украш. многоцветными поливными барельефами), ападаны (пл. ок. 8500 $м^2$), храма огня; **«холм царского города»** на В. (резиденция знати) — остатки парфянской бани с мозаичными полами, сасанидской постройки (14 *м* × ×14 *м*, сырцовый кирп.) с 2 рядами колонн и фрагментами настенной живописи; далее к В.— **«холм города ремесленников»**, остатки парфо-селевкидского некрополя с подземными сводчатыми камерами (обожж. кирп.). В конце 6 в. до н. э. терр. первых трёх частей была обнесена стеной, акрополь служил цитаделью.

Лит.: Ghirshman R., Cinq campagnes de fouilles à Suse (1946—1951), P., 1952; его же, Village perse-achéménide, P., 1954.

ТА́ГЕ-БОСТА́Н — охотничья резиденция Сасанидов, в 5 *км* к С.-В. от Керманшаха. Высеч. в скале сводчатые гроты: малый (385, пл. 5,80 *м* × 6,79 *м*) и большой (ок. 600, пл. 7,49 *м* × 6,79 *м*); стены и фасады оформлены рельефами. Близ малого грота — скальный рельеф 4 в.

Лит.: Мустафави М. Т., Таге-Бостан ва Бисотун, Тегеран, 1947 (на перс. яз.).

ТЕБРИ́З — г. в Иран. Азербайджане. Осн. в 8 в. Столица Ирана в 1295—1304, 1378—1548. Соборная мечеть Алишаха (1310—20), превращ. в 1809 в цитадель: остатки сводчатого айвана (30,15 *м* × 65 *м*, толщина стен 10,4 *м*). Руины **Голубой мечети** (1465, зодчий Ниматулла, сын Бавваба, см. *Аз. ССР*) компактного плана с купольным залом (16 *м* × 16 *м*), обведённым с трёх сторон гал.; замечат. поливной декор. Гор. **парк Баге-Голестан**, один из лучших в Иране, с павильонами. В ср. века — знаменитая школа миниатюры. Ср.-век. и совр. центр ковроделия (ок. 200 мастерских).

ТЕГЕРА́Н, Тегран,— столица И. (с 1786). Расположен в центр. Иране. Осн. до 12 в. **Дворец Голестан** — ансамбль построек среди парка (конец 18— 19 вв.). **Шахская мечеть** дворового типа (1809—1940) с поливным декором. Новая часть Т. разрезана прямоуг. сетью широких асфальтиров. улиц с площадями, газонами и фонтанами. В центре — гл. пл. Мейдане-Сепа (250 *м* × 100 *м*) с пам. Реза-шаху Пехлеви (А. *Садеги*) и обществ. зданиями. В сев.-зап. части — здание ун-та (франц. арх. А. Годар, 1930-е гг.). Среди совр. построек: здание Сената (1959, М. Фороуги, Х. Гиаи), Нац. с.-х. банк (1958, М. Фороуги, Садеги, Зафар), кинотеатр «Радио Сити» (1958, Х. Гиаи), кинотеатр «Азия» (Х. *Сейхун*), жилые кварталы, виллы и др. Гор. сад Баге-Мелли с искусств. озером, детским парком и павильонами (Х. Сейхун), парк Баге-Шах.

Музей дворца Голестан, осн. в 1894: колл. рукописей, дворцовой мебели, керамики, оружия и др. **Археологич. музей** (здание — арх. А. Годар), осн. в 1936: произв. иск-ва от древности до 19 в. **Музей изящных иск-в** при ф-те изящных иск-в Тегеранского ун-та. **Этнографич. музей**, осн. в 1938.

В окр.: к С.— дачное место Шамиран; отель «Хилтон» (1962, М. Фороуги, Садеги, Зафар, Х. Гиаи).

Лит.: Рахнемайе муваккате музейе Иране бастан (Путеводитель по музею древнего Ирана), Тегеран, 1947; Рахнемайе Техран (Путеводитель по Тегерану), Тегеран, 1950; Pakraran E., Vieux Téhéran, Téhéran, 1951.

ТЕПЕ́-СИА́ЛК — остатки древних поселений близ *Кашана*.

ТЕ́ХТЕ-СОЛЕЙМА́Н — совр. назв. древнего г. Фрааспа в Иран. Азербайджане, к Ю.-З. от Миане.

Гл. центр зороастризма *Парфии* (см.) и сасанидского Ирана. Существовал до 13—14 вв. Овальный в плане, с озером посредине. Остатки оборонит. стен (толщина ок. 5 *м*, выс. до 14 *м*, протяжённость 1200 *м*) с 27 башнями и 2 воротами, храмов огня, дворцов (в т. ч. одного сельджукского, 1265—81) и др.

Лит.: Osten H. H. von der, Henning A. and Naumann R., Takht-i Suleiman, B., 1961.

ТОРБЕ́ТЕ-ДЖА́М, Торбете-Шейхе-Джам,— с. в сев.-вост. Иране, к Ю.-В. от Мешхеда. Культ. ансамбль с дворами, купольными и плоскокровельными зданиями (14—15 вв., зодчий Махмуди Зайн).

ТУС — ср.-век. г. в 25 *км* от *Мешхеда*.

ФИРУЗАБА́Д — с. в Фарсе, к Ю. от Шираза. Руины сасанидского круглого в плане **г. Гур** (осн. в 224, диам. 2240 *м*). Остатки двух концентрич. стен, окружавших плотную жилую застройку. В центре — кв. кам. башня (9 *м*×9 *м*, выс. 33 *м*), где горел «свящ.» огонь. Остатки святилища Техте-Нишин с водоёмом.

В окр.: в 5 *км* к С.-В.— руины кам. **дворца Ардашира** (224), симметричного в плане (пл. 103,5 *м*×55,5 *м*); за фасадным айваном (13,5 *м*×27,4 *м*) на поперечной оси расположены 3 купольных зала, за ними — внутр. двор (29 *м*×27,5 *м*). Перед айваном — круглый водоём. К С. от дворца, на скале,— руины кам. замка Калейе-Дохтер (3 в.); 2 скальных рельефа (3 в.).

Лит.: Ghirshman R., Fīrūzābād, «Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale», Le Caire, 1947, t. XLVI, p. 1—28.

ФРААСПА — древний г., совр. назв. *Техте-Солейман*.

ХАМАДА́Н — крупный г. в зап. Иране. Во 2-м тысячел. до н. э.— Акесайа, в 1-м тысячел. до н. э.— столица Мидии Экбатаны (греч.), затем летняя резиденция Ахеменидов. В наст. время шесть прямых улиц расходятся радиально от центр. круглой пл. Пехлеви. Мавзолей **Гомбеде-Алавиан** (12 в., перестроен в 1309—16) — кв. в плане со звездчатыми угловыми башнями; на фасаде — узорная кладка и резная терракота, внутри — резной стук; купол не сохранился. Мавзолей Ибн Сины (Авиценны) с б-кой (1952, Х. *Сейхун*): гранитный цоколь увенчан ажурным павильоном, повторяющим формы Гомбеде-Кабус. Гробница Кемаль-оль-Молька с арочным павильоном (Х. Сейхун). Центр ковроделия.

Лит.: Mustafawi M. T., Hagmatana, Teheran, 1953.

ХАРГ — о-в в Персидском заливе. 60 скальных гробниц (ок. 250; предположительно, христианские катакомбы). Мавзолей Мир Мохаммед (2-я пол. 14 в.) с ячеистым куполом, портал со сталактитовым полукуполом и поливными мозаиками работы Али ибн Амира Хосейна из Бухары.

Лит.: Ghirshman R., L'île de Kharg dans le Golf Persique, RA, L., 1959.

ХАРГИ́РД, Харджирд,— с. в сев.-вост. Иране, близ г. Хафа. Медресе (1440, зодчий *Кавамоддин Ширази*) с айванами на осях двора и четырьмя купольными помещениями в его углах, купольными аудиторией (дарсхане) и мечетью (зодчий Гиясоддин) по сторонам входного вестибюля; в интерьере — поливной декор, рельефная роспись с позолотой (т. н. кундаль).

ЧОГА́-ЗЕМБИ́ЛЬ — городище эламского г. Дур-Унташ, в 45—48 *км* к Ю.-В. от Суз. Осн. в 13 в. до н. э., разрушен в 640 до н. э. Остатки гор. стен (дл. 4032 *м*), в вост. части —дворец (70 *м*×54 *м*). Внутри г. стеной (дл. 1632 *м*, толщина 4,5 *м*) обнесён «священный» квартал с 5-ярусным зиккуратом посредине (кирп.-сырец с облицовкой из обожж. кирп.; пл. основания 105,2 *м*×105,2 *м*, первонач. выс. 53 *м*, сохранилось 3 яруса выс. ок. 25 *м*) и группой храмов.

Лит.: Ghirshman R., статьи в ж. «Arts asiatiques», P., 1954, f. 2; 1955, f. 3; 1956, f. 3; 1957, f. 2, 1959, f. 4, 1961, f. 2 и 4; его же, The Ziggurat of Tchoga Zanbil, «Archaeology», 1955, № 8.

ШИРА́З — г. в Фарсе, на Ю. Ирана. Существовал при Ахеменидах, столица Ирана в 10 в. и в 1747—85. В 18 в. окружён стенами с башнями и 5 воротами. В сев.-вост. части — цитадель, в юж.— Соборная мечеть (кам., 875, перестроена в 14 в. и в 1937), во дворе — б-ка (кв. зал с гал. и круглыми угловыми башнями, кам., 1351, реставрирован в 1940-х гг.). Мечеть Ноу (нач. 12 в.) с двором (150 *м*×75 *м*) и 4 айванами. Мечеть Вакиль (18 в.) — зал (50 *м*×100 *м*) с куполами на 48 колоннах. Ш. славится садами. В ср. века (со 2-й пол. 14 в.) — школа миниатюры. Родина поэтов Саади и Хафиза. Центр ковроделия, вырабатываются изделия с инкрустацией по серебру.

Музей Фарса, осн. в 1938: керамика, металл и пр. В окр.: к С.-В. в 1,5 *км* — мавзолей Хафиза, круглый павильон с колоннами (1938), в 4 *км* — мавзолей Саади с изразцовым голубым куполом (1952, арх. А. Годар).

Лит.: Hatami A., Shiraz, Teheran, 1961.

ШУШТЕ́Р — г. на Ю.-З. Ирана, к Ю.-В. от Дизфуля. Возник во 2-м тысячел. до н. э. **Бенде-Кайсар**, или «Мост Валериана»,— плотина через р. Карун (2-я пол. 3 в., дл. 550 *м*; кам., верхняя часть восстановлена из обожж. кирп. в ср. века). Соборная мечеть с куполами на кам. пилонах (9—12 вв.). Мавзолей Абдоллах с ячеистым куполом (1231, пристройка — ок. 1270).

В 10 *км* к С.— Айване-Карха, руины сасанидского укрепл. **г. Карх** (4 *км*×1 *км*): остатки дворцовых зданий с фрагментами живописи.

ЭБЕРКУ́, Абаркух,— ср.-век. г., ныне с. к Ю.-З. от Йезда. Расцвет — в 11—12 вв., пришёл в упадок в 15 в. Соборная мечеть (13 в.): её юж. айван связан с прямоуг. залом (14 в.), перекрытым сводиками на поперечных арках.

Близ Э. на холме — 8-гранный башенный мавзолей Гомбеде-Али (кам., 1056).

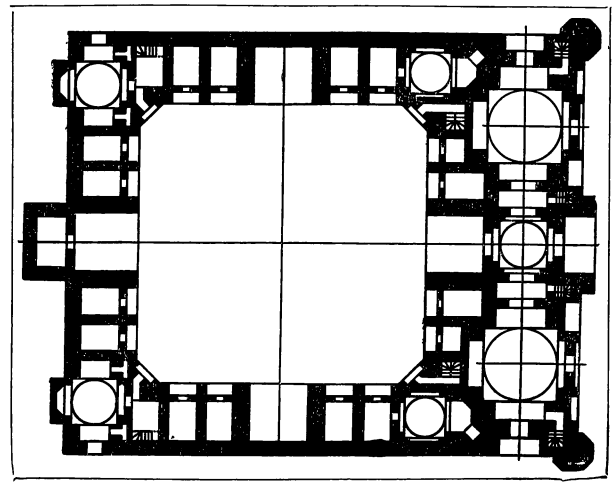
Лит.: Godard A., Abarkūh, «Athār-é Iran», P., 1936, t. 1, f. 1.

ЭКБА́ТАНЫ, Экбатана,— древний г., ныне *Хамадан*.

ЭРДЕСТА́Н — ср.-век. г., ныне с. к С.-В. от Исфахана. Соборная мечеть: купольный зал (1158), гал. и айваны двора (нач. 13 в.), портал входа с двумя минаретами; декор — резной стук.

В окр.: в **с. Заваре** — Соборная мечеть (1135), самый ранний образец мечети, построенной по 4-айван-

Харгирд. Медресе. 1440. Зодчий Кавамоддин Ширази. План.



ному плану; караван-сарай (пл. 37 *м* × 29 *м*, 1-я половина 17 в.).

Лит.: Godard A., Ardistān et Zawāre, «Athār-é Iran», P., 1936, v. I, f. 2.

К справкам о городах см. также книгу: Moyen-Orient (Les guides bleus), P., 1956 и 1960.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АГА́ РЕЗА́ (ум. после 1616) — миниатюрист 2-й пол. 16 в. — нач. 17 в. Сын Мавляна Али Асгяра из Кашана. Работал в Мешхеде и в 1585—1600 — в Исфахане при дворе шаха Аббаса I. Ввёл в миниатюру графич. манеру рис. с нажимом и подцветкой. Достиг большого совершенства и жизненности в иск-ве миниатюрного портрета. Произв. А. Р.— в б-ке Честер Битти, Дублин (илл. к «Шахнаме», не подписные), Нац. б-ке, Париж (12 миниатюр, одна из них подписная), в частн. колл.

БЕХЗА́Д, Хосейн (р. 1895, Исфахан) — миниатюрист. Сын Файзоллы Исфахани — мастера росписи пеналов. С семи лет уч. у мастера росписи пеналов моллы Али, а затем у худож. Мирзы Хасана Пекара. В 17 лет открыл собств. мастерскую. Изучал иск-во в Европе и Америке. Первый период творчества — под воздействием ст. миниатюристов (особенно *Реза Аббаси* и Бехзада, см. *Афганистан*), второй — под европ. (гл. обр. франц.) влиянием. Иллюстрировал «Хамсе» Низами и произв. Омара Хайяма, сб. произв. Рахими и др.; отдельные картины Б. воспроизводят эпизоды из «Шахнаме», из жизни Ибн Сины (Авиценны).

Лит.: «Нагш ва негар», Тегеран, 1955, № 1 (на перс. яз.).

ВАЗИРИ́, Хасан Али (ум. 1954) — живописец и скульптор реалистич. направления. Уч. в школе *Кемаль-оль-Молька*.

Лит.: «Нагш ва негар», Тегеран, 1957, № 3 (на перс. яз.).

ГИЯСОДДИ́Н из Йезда — ткач, художник и поэт конца 16 — нач. 17 вв. В своих тканях воспроизводил сюжеты миниатюр (фигуры людей и животных, сцены охоты) и образы поэзии (Лейли и Меджнун).

КАВАМОДДИ́Н ШИРАЗИ́, Кавамуддин Ширази (ум. 1440),— зодчий 15 в., работал при дворе Шахруха. Строил мечеть Гаухар-шад в *Мешхеде* (1405—18), ансамбль Мусалла в Герате (см. *Афганистан*; 1417—38), медресе в *Харгирде* (1440). Реформатор конструкций и форм иран. зодчества, разработал идею купола на пересекающихся арках.

КЕМА́ЛЬ-ОЛЬ-МО́ЛЬК— художник конца 19—20 вв. Происходил из семьи живописцев. Уч. в Париже и Флоренции. Играл значит. роль в развитии реалистич. станковой живописи Ирана. Основал школу живописи и ваяния в Тегеране. Произв.— в Музее изящных иск-в в Тегеране и в др. музеях.

МОЙН МОСАВВЕ́Р (р. 1615 — ум. после 1709) — миниатюрист. Представитель исфаханской школы, ученик *Реза Аббаси*. Произв.: портрет Реза Аббаси (1635, частн. собр.); 21 илл. к «Шахнаме» (последняя из них датирована 1656) — в б-ке Честер Битти, Дублин; рукопись «Шахнаме» с подписными миниатюрами М. М. (1692, Метр.-м.), рис. верблюда (1656, частн. собр.).

МОСАВВЕ́Р-ОЛЬ-МОЛЬК (р. в 1880-х гг.) — миниатюрист. Живёт в Исфахане. В юности посетил Багдад, Дамаск, Стамбул. Продолжает традиции ср.-век. миниатюры (илл. к Омару Хайяму); работает также в новой технике рис.— белым карандашом по чёрному фону. Произв. на совр. темы, в т. ч. политич.

Лит.: Dessare E., Hadji Mossavar-ol-Molk, peintre de l'Iran, «L'Afrique et le Monde», [P.], 1958, № 40.

МОХАММЕ́Д ЗАМА́Н — миниатюрист 17 в. Род. в Тебризе, уч. в Риме. С 1646 (?) по 1675 жил в Индии, затем вернулся в Исфахан. Творчество М. З. принесло европ. влияние в иран. миниатюру (объёмность, перспектива, светотень). Известны его 3 миниатюры (1675—1676) в рукописи «Хамсе» Низами, выполненной в 1539—1543 гг. (Брит. м.); 2 миниатюры (1675) в рукописи «Шахнаме» — в б-ке Честер Битти, Дублин; копии картин европ. худож., рисунки цветов.

РЕЗА́ АББАСИ́ (ок. 1575, Кашан — 1635) — миниатюрист. Ведущий худож. исфаханской школы при Аббасе I. Замечат. мастер рис. Для Р. А. характерны поэтич. жанр. сцены и одиночные фигуры, исполненные на отдельных листах в полутонах (часто тониров. рис.), с типичными удлинёнными пропорциями и овальными лицами. Наиболее ранние датиров. работы Р. А. относятся к 1603 и 1610. Произв.: в собр. Музея дворца Голестан в Тегеране; в ГЭ (миниатюра 1603 и др.), Публичной б-ке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и б-ке АН СССР—все в Ленинграде; в МИНВ; в Музее Фицуильяма в Кембридже (миниатюра 1610); в частных собр. («Ландшафт с тремя охотниками», «Пара влюблённых», «Юноша с бараном»).

Лит.: Бихнами И., Реза Аббаси, «Нагш ва негар», Тегеран. 1957, № 3 (на перс. яз.); Дайизаде З., Али Реза и Реза Аббаси, «Рузгаре ноу», Тегеран, 1945, т. 4, № 5 (на перс. яз.).

САДЕГИ́, Абульхасан (р. 1897) — скульптор. Уч. у Кемаль-оль-Молька и в Париже (с 1928). Произв. С. выполнены в реалистич. манере: надгробные статуи Саади и Ибн Сины (Авиценны), бюсты Фирдоуси, астронома Насирэддина Туси, статуя «Чернокожий флейтист», пам. в *Тегеране* и *Мешхеде*.

Лит.: «Нагш ва негар», Тегеран, 1958, № 5 (на перс. яз.).

САНИ́-ОЛЬ-МО́ЛЬК, Абульхасан (1814—66) — художник из Кашана, придворный портретист; титул «Наккашбаши» («главный художник»). Уч. в Италии. Его портреты отмечены меткостью характеристики; тонкий рис. унаследован от миниатюрной живописи. Обычно акварелью выполнено только лицо, а фигура намечена контуром.

Лит.: «Нагш ва негар», Тегеран, 1960, № 7 (на перс. яз.).

СЕЙХУ́Н, Хушенг (р. 1920) — архитектор. Окончил ф-т изящных иск-в Тегеранского ун-та по отд. арх-ры; уч. в Париже. Проф. Тегеранского университета. Работы: заводы в Тегеране и Абадане, мавзолеи Ибн Сины (Авиценны, 1952) и Кемаль-оль-Молька в *Хамадане*, Надиршаха (1961) в *Мешхеде*, гробница Омара Хайяма в *Нишапуре*, кинотеатр «Азия» в Тегеране.

ХОСЕЙНИ́, Афзаль — миниатюрист исфаханской школы сер. 17 в. Произв.: 67 илл. к рукописи «Шахнаме» 1642—45 гг. (Публичная б-ка им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград).

Лит.: Гюзальян Л. Т., Дьяконов М. М., Иранские миниатюры в рукописях Шах-Намэ ленинградских собраний, Л.—М., 1935.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Ф-т изящных иск-в Тегеранского ун-та с отд. арх-ры, живописи и скульптуры. **Колледж изящных иск-в** в Тегеране. **Колледж иск-в** в Ахвазе. **Школа художеств. ремёсел** в Ширазе.

ПЕРИОДИКА

«**Нагш ва негар**» («Изобразительное искусство») — ж., изд. Гл. управлением изящных иск-в с 1955 (в 1955—62/63 вышло 8 номеров) в Тегеране на перс. яз.; освещает вопросы истории и теории иск-ва.

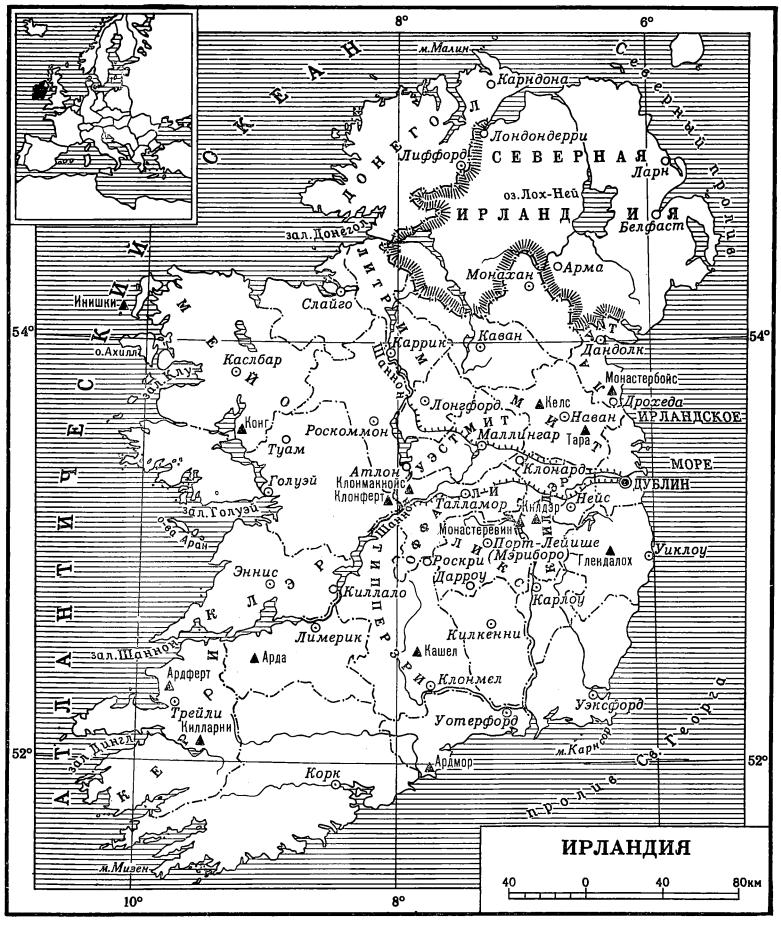
Автор В. Л. Воронина. Консультанты: Б. В. Веймарн, Т. П. Каптерева.

ИРЛАНДИЯ

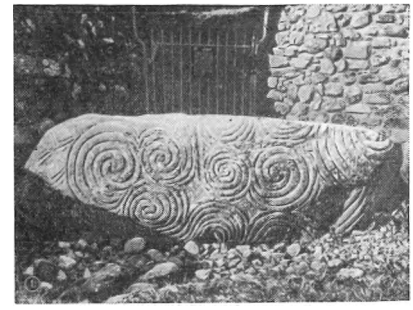
(ИРЛАНДСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ПО-ИРЛАНДСКИ EIRE, POBLACHT NA H'ÉIREANN. ПО-АНГЛИЙСКИ IRELAND, IRISH REPUBLIC)

Корни архитектуры и искусства Ирландии восходят к неолитической культуре т. н. иберийских племён, населявших остров в глубокой древности, и к художественному ремеслу *кельтов* (см.), осевших там незадолго до начала н. э. Относительная изолированность «изумрудного острова» в раннем средневековье, как и последовавшая со 2-й пол. 12 в. многовековая зависимость от английских завоевателей, сказались на развитии его художественной культуры. В 1921 И. получила статус доминиона, но лишь в 1949 была провозглашена республикой и приобрела полную политическую самостоятельность, не распространяющуюся, однако, на сев.-вост. часть о-ва—Сев. Ирландию (см. *Великобритания*).

АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА



Наиболее ранние памятники художественной культуры И. (в основном керамика) относятся к неолиту. Позднему неолиту, по-видимому, принадлежат и древнейшие из мегалитических памятников, хотя большинство из них было создано уже в эпоху бронзы. Помимо многочисленных дольменов и кромлехов, сохранилось ок. 80 курганов с погребальными камерами, гл. обр. в графстве Мит. В Ньюгрейндже (Newgrange) погребальная камера крестообразного плана перекрыта ложным сводом (кладка напуском); в коридоре, ведущем в камеру, камни украшены сложным резным орнаментом, типичным для эпохи бронзы (шевронами, спиралями, завитками). Тогда же, по-видимому, возникли наиболее ранние из кольцевых ограждений вокруг остатков поселений, загонов и кладбищ. Эти земляные и каменные валы, иногда концентрические, достигают в диаметре 60—120 *м*. К эпохе поздней бронзы относятся жилища земляночного типа и остатки деревянных строений, находимые в древнейших слоях городищ на искусственных (насыпных) островах бесчисленных озёр И. В ряде мест этот тип поселений («кранногов») сохранился до



1. Орнаментированный камень из погребальной камеры кургана в Ньюгрейндже. Эпоха бронзы. 2. Келья монастыря Скеллинг Майкл. 7—8 вв.

16 в. Обилие в И. меди, олова и золота благоприятствовало развитию художественного ремесла. Типичными для местного производства были плоский топор, напоминающий алебарду, и труба, изогнутая в форме рога. Далеко за пределами острова обнаруживаются изготовлявшиеся в И. украшения из тонких листков золота, полумесяцы и диски с процарапанным геометрическим орнаментом. Позже стали производить шейные обручи, браслеты с застёжками и неполные кольца со сплющенными концами.

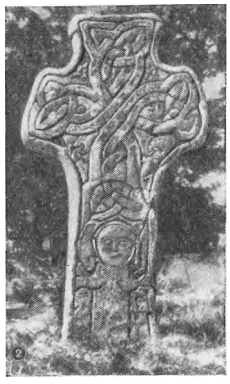
Эпоха железа открывается в И. вторжением кельтских племён (5—4 вв. до н. э.). Кельтские вожди стали основными потребителями золотых и бронзовых изделий, в которых местное художественное ремесло, обогатившись техническим опытом кельтов и новыми декоративными мотивами, достигло очень высокого уровня. Развиваясь долго вне чужеземных влияний (как римская экспансия, так и вторжения германцев не коснулись И.), оно приобрело яркую самобытность, проявлявшуюся в отказе от изобразительных мотивов, в декоративной схематизации, в пристрастии к красочности, к сложным сплетениям орнамента, к подчинению его спиралей и завитков капризному ритму линейного узора. Таков золотой шейный обруч из Бройтера (Broighter, 2 в. до н. э.— 1 в. н. э.): он покрыт рельефным узором из взаимосвязанных спиралей, подчинённых гармоничному, но несколько беспокойному ритму.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ (5—12 вв.)

В 5 в., с христианизацией И., страна покрылась сетью монастырей, игравших в силу отсутствия городов основную роль в культуре И. Вытеснив родовую знать, церковь сделалась главным заказчиком художественных изделий, но в основе изготовлявшейся церковной утвари лежала местная традиция. Вскоре, однако, ирландские проповедники основали в Британии и на континенте ряд конгрегаций, которые способствовали взаимному обмену художественными приёмами между И., Британией и материком.

Архитектура. Ранние монастыри И. напоминали посёлки: вокруг двух-трёх небольших часовен группировались хижины-кельи. Материалом в основном служило дерево; до нас дошли лишь отдельные каменные строения. Ораторий в Галларусе (Gallarus, ок. 7 в.) сложен насухо из грубого камня и по примеру древних погребальных камер перекрыт ложным сводом. Сохранились и другие часовни и кельи, сложенные из необработанного камня или вырубленные в скалах. «Ораторий св. Биндана» в Инисглоре (Inisglore, 8 в.) имел крутую двускатную кровлю. Но «церковь св. Кевина» в *Глендалохе* (9—10 вв.) обнаруживает уже знакомство с передовыми конструкциями: она сложена на растворе и перекрыта цилиндрическим сводом (поверх него — крутая каменная кровля), но её проёмы имеют не арочное, а типичное для И. горизонтальное завершение монолитной плитой. Прямоугольный план предельно прост, колонны, столбы и арки отсутствуют. Сходны по пространственным и конструктивным особенностям «дом св. Колумбы» в Келсе (Kells) и «церковь св. Фленанса» в Киллало (Killaloe). Сохранилось ок. 80 отдельно стоящих сторожевых башен-колоколен, стройные стволы которых воздвигались по соседству с монастырскими церквами с 9—10 вв., по-видимому, в связи с набегами скандинавов. Деревянные перекрытия делили внутреннее пространство на ярусы. Наиболее высокие башни относятся к 12 в. и достигают 40 *м* (в Глендалохе и Килмадуа, Kilmaduagh). Кладка осуществлена на растворе, правильными рядами. В позднейших башнях обрамление входных проёмов украшено резьбой.

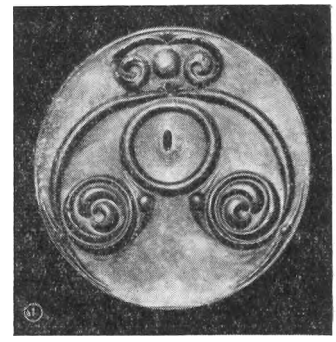
Изобразительное и декоративное искусство. Типичный для И. вид скульптуры — резные каменные кресты, воздвигавшиеся чаще всего вблизи монастырских зданий. Иногда они носили мемориальный характер, иногда вотивный, иногда отмечали границы монастырских владений. Аналогичные кресты известны лишь в сев. Англии и Шотландии, где монастыри в то время были под влиянием ирландских. Стойкость языческих пережитков в культуре И. позволяет видеть в

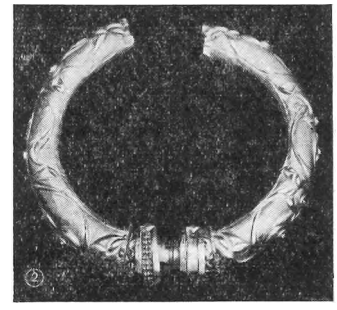


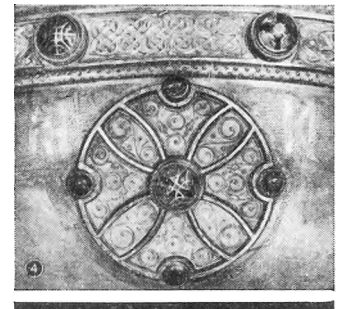
1. Каменный столб с гравированным орнаментом в Реске (графство Керри). 6—7 вв. 2. Резной каменный крест в Карндона (графство Донегол). 8 в. 3. Резной крест в Ахенни (графство Типперэри). 8 в.

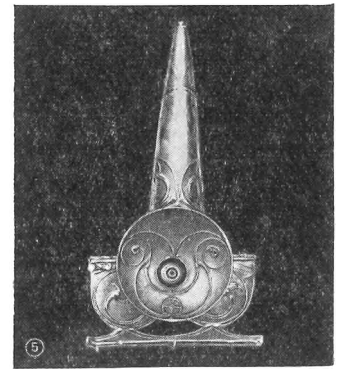
резных крестах христианизированные менгиры, тем более, что первоначально они представляли собой поставленные вертикально плиты или столбы, где очертания креста едва намечены. Сохранились плиты и столбы 6—7 вв. с мемориальными надписями. Грубости обработки камня уже на ранних крестах противостоит графическая тонкость орнамента — спиралей и завитков в свободном сочетании с равноконечным крестом, заключённым в круг (столб в Реске, Reask). С конца 8 в. такие стелы приобретают более отчётливые формы латинского креста с кольцом вокруг средокрестия. Со временем резьба становится рельефнее, в орнаменте возникают человеческие фигуры. В орнаменте крестов в *Клонмакнойсе* в конце 8 в. появились изображения, причём, в противоположность обычной схематизации, их стремились сделать понятными. Иногда даны христианские версии кельтских легенд: на столбе в Клонмакнойсе — фигура со скрещенными ногами, в позе кельтского оленьего бога, на кресте Билин (Bealin, ок. 811) — охотник, преследующий оленя. С течением времени фольклорные сюжеты сменились сценами из Библии. Многофигурные композиции на рельефах креста Мёрдек (Murdach, ок. 923) в Монастербойсе (Monasterboice) отмечены живой выразительностью лиц и экспрессивным ритмом. Этот высокий (ок. 6 *м*), стройный по своим пропорциям крест, как и старейший из сохранившихся в Келсе, замыкает период расцвета скульптуры И. в 9—10 вв.

Орнамент ранних крестов имеет аналогии в художественном ремесле И. В Лагоре (Lagore) в слоях 7—8 вв. раскопками обнаружены формы для отливки бронзовых изделий, украшенных рельефом, и орнаментальных вставок из разноцветного стекла, иногда с бороздами, которые затем заполнялись стеклом другого цвета или тончайшей золотой проволокой. Замечательны ирландские изделия 8—9 вв. из золота и позолоченной бронзы. Благородным изяществом отмечен орнамент «латенского стиля» (см. *Кельты*) на фрагментах т. н. «Короны Петри». Всё богатство декоративных и технических приёмов художественного ремесла И. в 8—9 вв. представлено «Тарской брошью», найденной на городище Тара (Tara, графство Мит, ок. 800). Её лицевая сторона украшена вставками из янтаря и эмали в сочетании с золотой филигранью, а застёжка отделана аметистами, вырезанными в форме человеческих голов. К тому же времени, по-видимому, относится ритуальная серебряная чаша («потир») из Арда (Ardagh). Она украшена золотыми нитями, образующими зооморфную плетёнку, в сочетании с многоцветной эмалью, выполненной в древнекельтской технике: в глиняной форме, снаб-

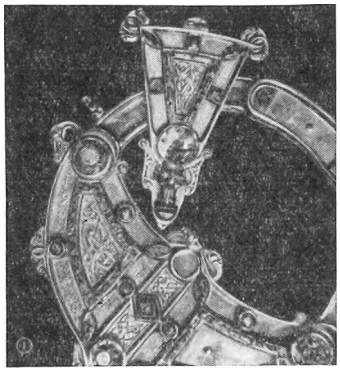


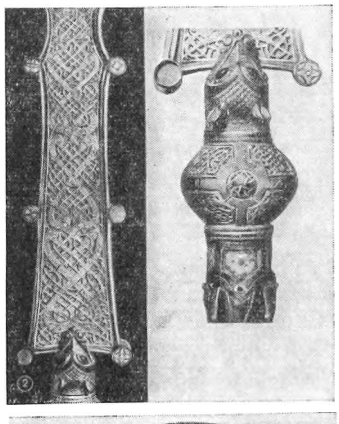


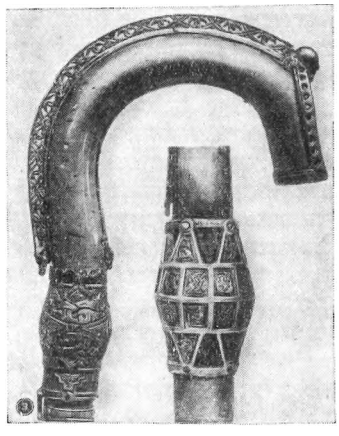




1. Бронзовый диск с орнаментом «латенского стиля» из Монастервина (графство Килдэр). 2 в. 2. Золотой шейный обруч из Бройтера. 2 в. до н. э.— 1 в. н. э. 3—4. Потир из Арда (графство Лимерик). 8—9 вв. Общий вид и деталь. 5. Фрагмент „Короны Петри". 8—9 вв. (Все — Национальный музей науки и искусства, Дублин).







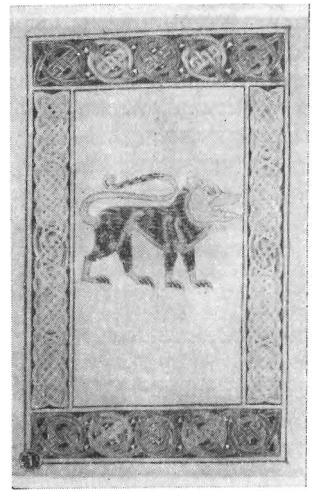
1. „Тарская брошь". Около 800. Деталь. 2. Крест-реликварий из Конга (графство Мейо). Около 1123. 3. Посох из Келса (графство Мит). 10—11 вв. (№№ 1 и 2 — Национальный музей науки и искусства, Дублин; № 3 — Британский музей, Лондон).

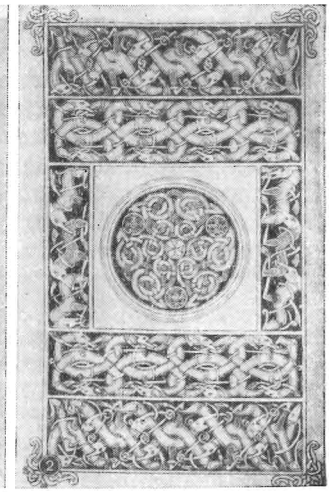
жённой металлической решёткой. Наружная поверхность чаши покрыта гравированным узором, в котором имена апостолов перевиты плетёнкой. Разнообразны реликварии, имеющие часто форму поясов. На бронзовой накладной пластине из Атлона (Athlone) позолоченный рельеф распятия по стилю напоминает резные кресты. На одежде фигур — типичные для И. спирали. Фигуры выполнены в плоском рельефе, но головы выпуклы и напоминают кельтские бронзовые маски. На посохе из Келса (10—11 вв.) ленточная плетёнка слита с фантастически вытянутыми туловищами зверей. В 11—12 вв. наступил последний расцвет художественного ремесла И. Изделия этого времени отличаются композиционной стройностью орнамента и богатством его мотивов, но изобразительные начала приносятся в жертву декоративно-орнаментальным. В сплетениях орнамента на епископском посохе из Клонмакнойса (конец 11 в.) постоянная тема скандинавского декора — борьба лентообразных четвероногих, передана с безукоризненной чёткостью и силой. На бронзовых накладках креста-реликвария из Конга (Cong, ок. 1123) мотивы «звериного стиля» предельно стилизованы, и ярость борьбы сплетённых тел сменилась упорядоченной симметрией геометрического узора.

Бронзовая накладная пластина из Атлона (графство Уэстмит). 8—9 вв. Национальный музей науки и искусства. Дублин.

В книжной миниатюре средневековое искусство И. достигло своего апогея. Инициалы сохранившихся фрагментов древнейшей «Псалтыри св. Колумбана» (конец 6 в., библиотека Тринити-колледжа, Дублин) выполнены пером в красном и жёлтом цветах и окружены красными точками. Этим коптским приёмом пользовались в дальнейшем только ирландские миниатюристы. Рукописи, завезённые с Востока, научили их также способам комбинации плетёнки и спиралей. Тесные связи ирландских монастырей с такими монастырями, как Айона, Линдисфарн (см. *Великобритания*), Эхтернах (см. *Люксембург*), Санкт-Галлен (см. *Швейцария*) и др., благоприятствовали обмену художественным опытом. Мотивы «звериного стиля»

Миниатюры „Евангелия из Дарроу". 7 в. Библиотека Тринити-колледжа. Дублин. 1. Символ евангелиста Марка. 2. „Страница-ковёр".





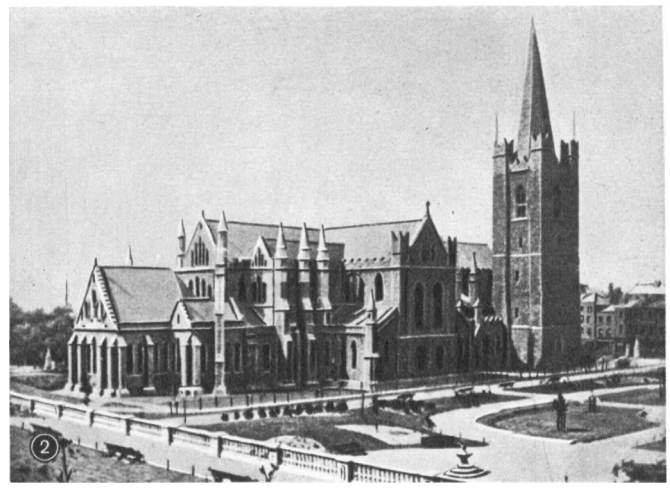
Миниатюры „Евангелия из Келса". Около 800. Библиотека Тринити-колледжа. Дублин. 1. Монограмма Христа. 2. Инициал. 3. Сцена взятия Христа под стражу.

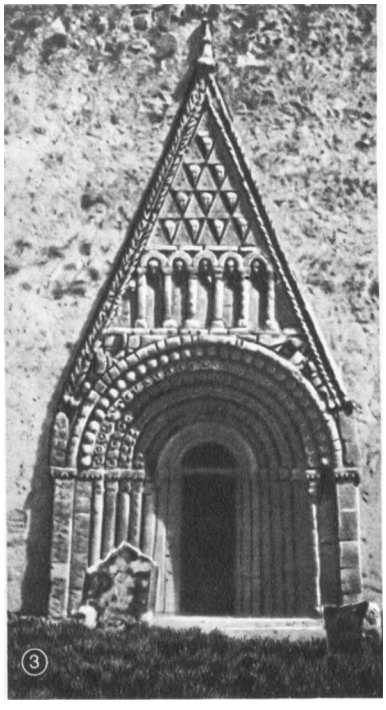
проникали в ирландские скриптории, по-видимому, из монастырей Англии. Судя по «Евангелию из Дарроу» (Durrow), трактовка этих мотивов в духе кельтской декоративной традиции привела уже в 7 в. к своеобразному синтезу. Каждому из четырёх евангелий предшествует символ евангелиста, заключённый в стилизованную орнаментальную рамку. На разворотах страница слева сплошь покрыта узорами («страница-ковёр»), а справа — декоративно выписанный текст, где характер каллиграфии напоминает орнамент. На одной из орнаментированных страниц появились полные динамики сплетения лентообразных существ. Эти мотивы геометризованы, превращены в причудливую плетёнку, не связанную с текстом, который ирландская миниатюра, как правило, не иллюстрирует, а украшает. Орнамент остальных миниатюр близок к декору ряда ирландских резных крестов, хотя текст, по-видимому, переписывался в одном из сев. монастырей Англии. Миниатюры «Линдисфарнского евангелия» (см. *Великобритания*, конец 7— нач. 8 вв.) — прямое развитие стиля «Евангелия из Дарроу». Здесь узор стал сложнее, а палитра — богаче: краски имеют различную насыщенность, появились оттенки. Сплетения зверей стали господствующим мотивом. На изображениях евангелистов одежда трактована чисто орнаментально. Тяга к декоративности выражена и далёкой от действительности интенсивной раскраской («Санктгалленское евангелие», 8 в., монастырская библиотека, Санкт-Галлен; «Евангелие Мак-Регола», библиотека Бодли, Оксфорд). С тем большей настойчивостью проявляется декоративная тенденция в ряде рукописей нач. 9 в., где отдельные буквы превращены в многоцветное кружево («Грамматика Присциана», библиотека университета, Лейден). Важнейший памятник ирландской миниатюры на рубеже 8 и 9 вв.— «Евангелие из Келса». Вокруг и внутри его инициалов сгруппированы чрезвычайно сложные сплетения. Заполнив чуть ли не всю страницу, инициал превратился в самодовлеющий узор. В беспокойном ритме монограммы Христа пульсирует неутомимая творческая энергия. Рукопись из Келса выполнена, очевидно, разными мастерами. Наряду с декоративными миниатюрами впервые появились иллюстрации к тексту (сцена взятия Христа под стражу, богоматерь в окружении ангелов и др.), в чём сказалось уже влияние каролингского искусства (см. *Франция*, *Германия*). При всей отвлечённости ирландского орнамента он настолько полон жизни и напряжённого чувства, что декоративное по своей природе искусство приобрело в нём необычайную эмоциональную выразительность.

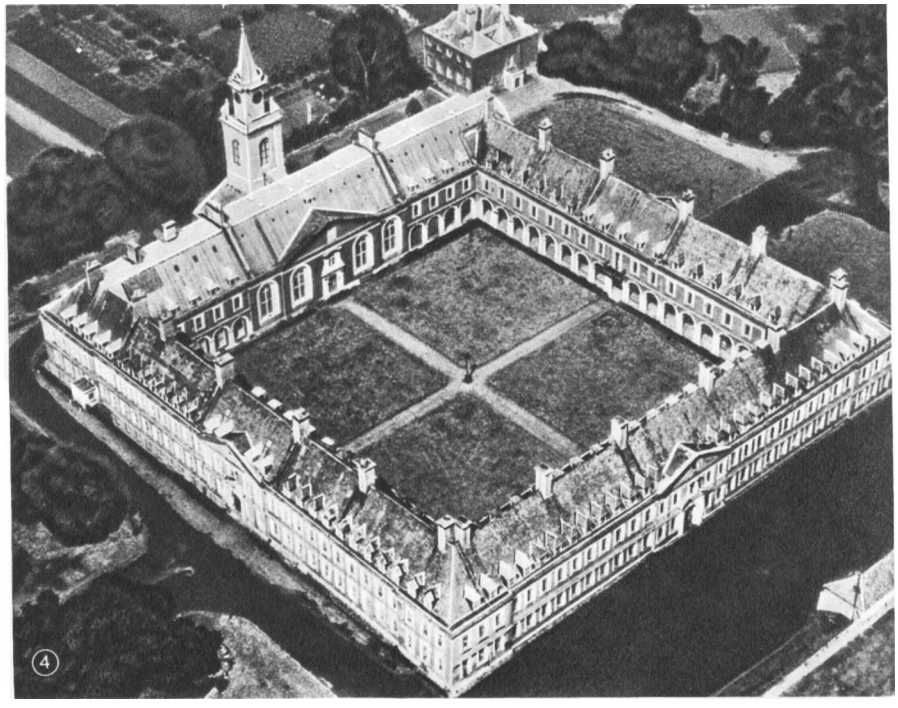
Опустошения от скандинавских набегов 9—10 вв. приостановили дальнейшее развитие искусства И. В 1170 на территорию острова вторглись англо-нормандцы. Подчинение ирландских монастырей континентальной бенедиктинской системе подорвало самобытное развитие ирландской культуры, в то время преимущественно монастырской, и искусство И. оказалось в русле архитектурных и художественных течений, слагавшихся за её пределами. На крестах в Туаме (Tuam), Роскри (Roscrea), Кашеле (Cashel), Глендалохе и др., датируемых 11—12 вв., прежний декоративный орнамент сменился рельефами, близкими романским. Сюжеты их стали однообразными (распятие и фигуры епископов), а резьба выполнялась ремесленно и грубо.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 12—1-й половины 20 вв.

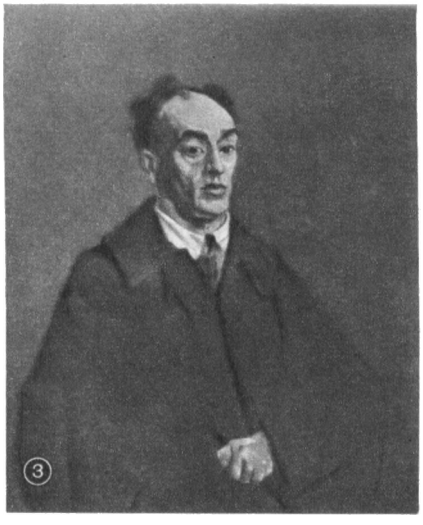
Архитектура. Некоторые приёмы романской архитектуры стали проникать в И. из зап. Англии задолго до появления на острове англо-нормандских феодалов. Раннероманские церкви 11 в. сохраняли основные особенности местных храмов: небольшие размеры, простоту пространственной организации, высокие двускатные кровли, неразвитость тектонических элементов (арок, опор, антаблементов). К 1134 была в основном построена (по-видимому, приезжими мастерами)

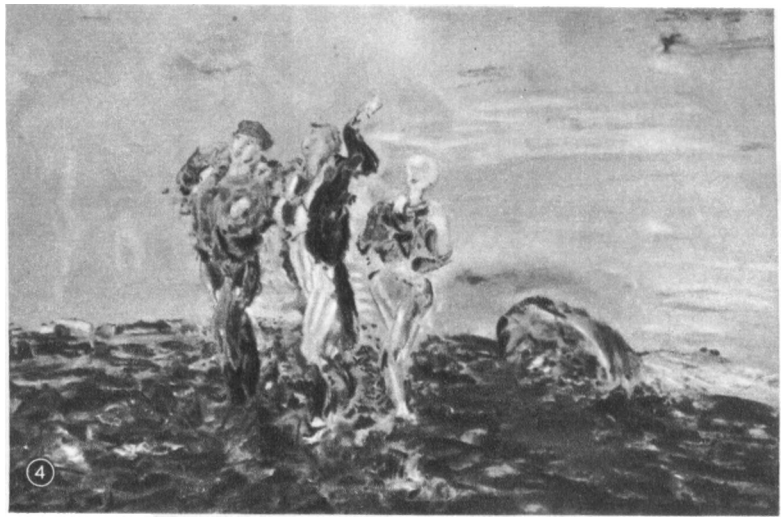






ИРЛАНДИЯ. Архитектура. **1.** Общий вид ансамбля в Кашеле (графство Типперэри). 11—14 вв. **2.** Собор Сент-Патрик в Дублине. 1190, восстановлен после 1362. **3.** Западный портал собора в Клонферте. 1166. **4.** У. Робинсон. Королевский госпиталь в Дублине. 1679. **5.** Т. Кули и Дж. Гэндон. Здание Четырёх Судов в Дублине. 1786—1800. **6.** Дж. Гэндон. Здание таможни в Дублине. 1781—91.





ИРЛАНДИЯ. Изобразительное искусство. **1.** Деталь портала церкви в Дайзерт О Ди (графство Клэр). 12 в. **2.** Н. Хоун Старший. «Мальчик, играющий на флейте». 3-я четверть 18 в. **3.** П. Тюои. Портрет Дж. Стивенса. 1920-е гг. **4.** Дж. Б. Ийтс. «Композиция». **5.** Дж. Китинг. «Люди с Запада». **6.** Нора Мак Гиннесс. «Кинсейл».

небольшая капелла в Кашеле. Неф её перекрыт цилиндрическим сводом, а примыкающий к нему прямоугольник хора — даже нервюрным (видимо, позднейшим). Но поверх сводчатого перекрытия возведена в духе местной традиции двускатная каменная кровля. С юж. и сев. сторон вместо выступов отсутствующего трансепта — невысокие прямоугольные башни. Три портала и арка, отделяющая хор от нефа, украшены резьбой (маски и фантастические узоры), подчинённой тектоническим элементам. Капелла вызвала в 12 в. широкое подражание на юго-западе И. (церкви в Килмакедаре, Kilmakedar, в Роскри и др.). Однако местные каменщики, не понимая тектонической основы романского стиля, в дальнейшем всецело отдались разработке орнамента. Капители и базы слились со стволами опор, вся поверхность которых покрылась обволакивающим кружевом резьбы. В 60 — 70-х гг. 12 в. возникла целая серия пышно декорированных, но примитивных по пространственной композиции сооружений (собор в *Клонмакнойсе*, соборы в Туаме и Клонферте, Clonfert, и др.), представляющих этот ирландский вариант романского стиля. Порталы и арки покрывались орнаментом, скорее гравированным, чем рельефным, в котором наряду с шевронами нашли место зооморфная плетёнка и вытеснившие капители гирлянды человеческих масок. Тонкая паутина узора на тёплой желтизне песчаника (Киллешин, Killeshin, 1160), само богатство орнаментальной резьбы (портал в Клонферте, 1166) напоминают ирландскую миниатюру эпохи её расцвета. В конце 12 в. окончательно утрачивается тектоническая основа стиля (портал церкви в Киллало). Вместе со строительством цистерцианцев в И. проникла готика. В 12—14 вв. в *Дублине* были созданы важнейшие памятники ранней ирландской готики — сильно перестроенные церковь Крайст-чёрч и собор Сент-Патрик. Лучше других сохранилась церковь в Килкенни (Kilkenny). Дальнейшее развитие готики в И. шло под прямым влиянием юго-зап. Англии. Ирландские соборы, чаще всего однонефные и небольшие по размеру, отличались, как и английские, вытянутостью нефов и прямоугольным завершением хоров. Башня над средокрестием почти всегда была единственной. Замки (в *Лимерике* и др.), возводившиеся английскими феодалами в 13—14 вв., не отличались от английских. Сельские дома из грубого камня, под соломенной кровлей, штукатурились и белились.

Английское владычество сопровождалось восстаниями, голодом, массовым истреблением населения. В 16—17 вв. вся И. была превращена в английскую колонию. Гнёт удвоился, когда после реставрации Стюартов (1660) правительство стало на путь подкупа ирландской знати. Религиозная нетерпимость завоевателей, также осложнявшая развитие национальной культуры, проявилась, в частности, в разрушении многих средневековых церквей. Общественная жизнь правящих классов концентрировалась в Дублине — резиденции вице-короля. Эксплуатация и без того нищего населения страны давала средства для быстрой застройки новой столицы в 18 в. административными зданиями и особняками. Строились и загородные дворцы, противостоявшие жалким лачугам крестьян и батраков. Парадная архитектура столицы создавалась в духе господствовавшего тогда классицизма в основном английскими мастерами. Королевский госпиталь (1679, У. Робинсон, W. Robinson) был навеян парижским Домом инвалидов, а Чарлимонт-хаус (1763—70, У. Чеймберс, см. *Великобритания*) — архитектурой А. Палладио (см. *Италия*). Англичанин Т. Кули (Th. Cooley, 1740—84) был автором здания ратуши (ранее биржи; 1769). Он же начал постройку здания Четырёх Судов (1786—1800), увенчанного красивым куполом. Оно было завершено обосновавшимся в Дублине английским архитектором Дж. *Гэндоном*, который построил ряд представительных сооружений, превративших столицу И. в один из самых классицистических городов Европы. Гэндон обладал незаурядным чувством архитектурного ансамбля. Он основательно перестроил (1785—90) здание Ирландского банка, где ионический ордер, объединяя хорошо уравновешенные объёмы, придаёт им лёгкость. Популярность приобрели лепные украшения, введённые итальянцами — братьями Франчини (Francini) в 1740—55. Первоначально в отделке интерьеров господствовали декоративные узоры стиля рококо, но в работах местных мастеров Р. Уэста (R. West), Дж. Келли (J. Kelly), М. и Дж. Стейплтонов (Stapleton) и др. скоро возобладали изображения цветов и птиц, а затем и классицистический орнамент конца 18 в.

Легализация католичества в 1829 повлекла за собой бурное церковное строительство, в котором, как и в английском, господствовала неоготика (соборы в *Корке*, Килларни, Killarney, и др.). Ей отдал дань уже Ф. Джонстон (F. Johnston, 1761—1829). Свободно владея как формами готики, так и репертуаром классических форм, Джонстон в Дублине построил в созвучии с архитектурным окружением увенчанную изящным шпилем палладианскую церковь Сент-Джордж (1794—1802) и в духе классицизма — здание Ибернийской академии (1824—26).

Строительство 19 — начала 20 вв. концентрировалось в портовых городах, где возникли районы с регулярной застройкой. В архитектуре жилых и общественных зданий господствовали

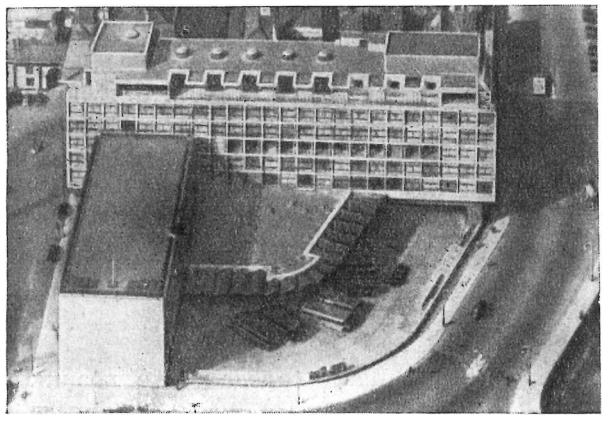
эклектика, а затем и модернизм. В числе важнейших промышленных сооружений 19—20 вв.— ряд электростанций (торфяная в Портарлингтоне, Portarlington, гидростанция на реке Шаннон ок. Лимерика), комплекс крупнейшего в Европе пивоваренного завода «Гиннесс» в Дублине и др.

Изобразительное искусство. В результате разрушений и перестроек ирландских церквей в 16—17 вв. средневековые росписи и витражи почти не сохранились. В дальнейшем вследствие гонений на католиков лучшие художники И. предпочитали эмиграцию. В частности, в Англии работали портретисты — ученик Г. Неллера (см. *Великобритания*) Ч. Джервас (Ch. Jervas, 1675—1739), Н.Хоун Старший (N. Hone, 1718—84) и писавший пастелью Х. Д. Хамилтон (H. D. Hamilton, 1739—1808), Дж. Баррет (G. Barret, 1728—84), автор сумеречных и меланхолических пейзажей, академист Дж. Барри (J. Barry, 1741—1806), Р. Баркер (R. Barker, 1739—1806), создатель первой панорамы (Эдинбурга, 1788). Ирландцем был и популярнейший английский портретист 20 в. У. Орпен (см. *Великобритания*). В 1823 в Дублине была основана Королевская Иберийская академия, одним из учредителей которой был У. Каминг (W. Cuming, 1769—1852), мастер женского портрета. С организацией политического общества «Молодая Ирландия» (1842) началась долгая и мучительная борьба за национальное самоопределение, сказавшаяся и в художественной жизни страны. Ученик и друг барбизонцев Н. *Хоун* Младший изображал в пейзажах преимущественно подёрнутые влажной дымкой голубовато-зелёные просторы родных лугов и озёр. У. *Осборн* писал как тонкие интимные пейзажи, так и перспективы шумных улиц; он был одним из первых ирландских жанристов и мастером реалистического портрета. К нач. 20 в. ирландское искусство уже окрепло настолько, что в 1904 в Лондоне была организована первая выставка ирландской живописи. Своей возмужалости живопись И. достигла в 1920-х гг. в творчестве Дж. Б. *Йитса*. Гуманисту и страстному патриоту, ему были одинаково близки как прошлое, так и настоящее родной страны, её бедная природа и народные образы. Темпераментный колорист, Йитс стал основателем и главой реалистической школы живописи И. Убеждённым реалистом был и талантливый мастер портрета П. Тюои (P. Tuohy, 1894—1930).

Круглая скульптура появляется в И. в 13—14 вв. в связи с распространением готической архитектуры и следует французским образцам (фигуры в церквах в Джерпойнте, Jerpoint, и Килкенни, деревянная мадонна в дублинской Национальной галерее). Но готические надгробия 15—16 вв. уже напоминают английские. В 17—18 вв. рецидивом древней скульптурной традиции явились гравированные на камне распятия, встречающиеся в сельской глуши. В Дублине большинство памятников — работа иностранцев. Исключение составляют работы скульпторов Э. *Смита*, украсившего почти все постройки Дж. Гэндона, а в сер. 19 в. — Дж. Х. *Фоли* — автора нескольких памятников в Дублине.

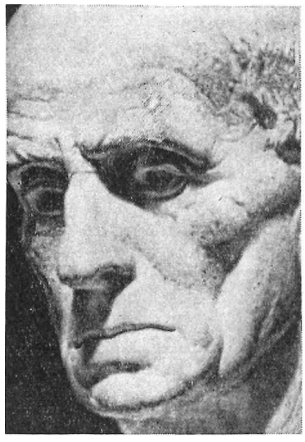
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ИРЛАНДСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Тяжёлое состояние экономики И. всё ещё тормозит развитие её культуры и вызывает эмиграцию творческой молодёжи. Мешает развитию современной национальной культуры и романтизация далёкого прошлого. В **архитектуре** появились, однако, первые удачные постройки в современном стиле: рациональный по планировке и выразительный по объёмной композиции комплекс автобусной станции в Дублине (1951—53) и лекционный зал при колледже в Голуэе (Galway), построенные под руководством М.Скотта (M. Scott), а также ряд промышленных сооружений в Дублине и Корке.



Комплекс объединённых зданий Министерства общественных работ и Центральной автобусной станции в Дублине. 1951—53. М. Скотт и др.

Принципы романтически окрашенного реализма, введённые Йитсом, представлены в **живописи** творчеством президента Академии художеств жанриста и портретиста Дж. Китинга (J. Keating, p. 1889), С. О'Салливана (S. O'Sullivan) и П. Хенри (P. Henry, p. 1876), влюблённого в суровую природу западного побережья И. В то же время группа «Живое искусст-

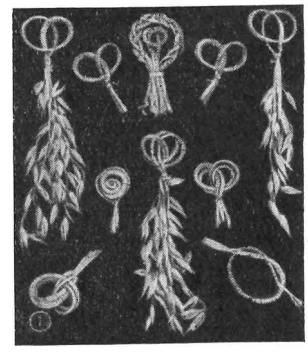


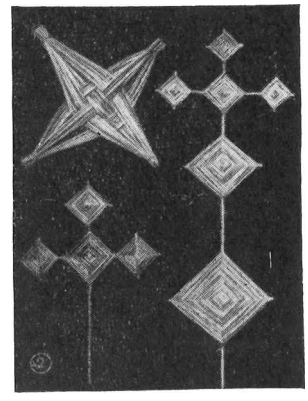
Л. Кэмпбелл. Портрет художника Джэка Б. Йитса.

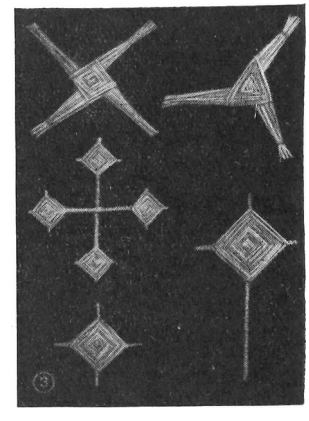
во» (Living Art) на своих выставках в Дублине представляет художников различных направлений, не исключая и крайних формалистов. Возглавляющая эту группу Нора Мак-Гиннесс (N. MacGuinness) и Фрэнсис Келли (F. Kelly) в своих интенсивных по цвету и обобщённых по манере композициях придерживаются реалистической изобразительности, так же как и Нано Рид (Nano Reid), чьи работы отличаются узорной декоративностью мазка. Некоторые члены группы увлекаются древним искусством И. Так, Дж. Диллон (G. Dillon) окружает свои яркие по краскам иллюстрации орнаментом в духе ранних ирландских миниатюр. Один из основателей группы Л. Ле Брокки (L. Le Brocquy), бельгиец по происхождению, работавший под воздействием Э. Мане (см. *Франция*), позднее испытал влияние М. Шагала и П. Пикассо (см. *Франция*). Терлоз Коннолли (Th. Connolly), Анн Йитс (A. Yeats), П. Коллинс (P. Collins) и др. склоняются к приёмам абстрактного искусства. Декоративной красочностью, сочетающейся с подчёркнутой экспрессией рисунка, отмечена монументальная живопись Мейни Джеллет (M. Jellet), автора фресок в ирландском павильоне на международной выставке в Глазго (1938), и Иви Хоун (E. Hone), витражи которой эффектны по своей цветовой гамме.

В **скульптуре** группу художников-реалистов возглавляет Л. Кэмпбелл (L. Campbell, p. 1911), придающий своим энергично и смело моделированным композициям черты одухотворённой монументальности. В полных динамики работах П. Гранта (P. Grant) чувствуется влияние И. Мештровича (см. *Хорватия*). Д. Мёрфи (D. Murphy) склоняется к условному обобщению формы. Не лишена поэтичности стилизованная деревянная скульптура Джона Стюарта (J. Stuart). К абстракционизму тяготеет молодая Хилари Хирон (H. Heron), испытавшая влияние Х. Мура (см. *Великобритания*).

1—3. Эмблемы и украшения из плетёной соломы (графство Арма, Северная Ирландия).







НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

В И. повсеместно распространена кустарная выделка шерстяных тканей («твида») самых разнообразных цветов и рисунков. Излюбленная расцветка для ткани, из которой шьётся юбочка («кильт») народного костюма, — жёлтая (шафранная), преимущественно однотонная. Характерны шали местного производства с яркой и пёстрой каймой. Своеобразна вышивка яркими шерстяными нитками на тёмном фоне, распространена также вышивка белой гладью на холсте. Менее популярна резьба по дереву. Старинная мебель, сохранившаяся во многих сельских домах, массивна и почти лишена отделки. Лишь на некоторых мелких деревянных предметах (блюдах, ложках и др.) встречается резной или расписной орнамент. Ирландцы ещё в 17 в. редко пользовались глиняной посудой, предпочитая деревянные и кожаные кувшины, тарелки, блюда. Из ржаной или пшеничной соломы вьют верёвки для изготовления циновок, корзин, поясов. Часто верёвки разных цветов переплетаются в красивые геометрические узоры. В прошлом из таких верёвок целиком делали стулья и кресла. Солома и камыш идут также на выделку безделушек и эмблем: бантов, которые прикрепляются к одежде в праздник урожая, искусственных цветов, эмблем в форме звезды и пр.

Лит.: Raftery J., Prehistoric Ireland, L., 1951; Morins H. L., The Irish Stone age, Cambr., 1942; Coffey C., The Bronze age in Ireland, Dublin—L., 1913; Macalister R. A. S., The archaeology of Ireland, 2 ed., L., 1949; Salin B., Die altgermanische Tierornamentik, aus dem Schwed. übers., Stockh., 1935; Grabar A. et Nordenfalk C., Le Haut Moyen âge, Genève, 1957; Cerbelaud-Salagnac G. et B. (ed.), Voir Ireland, Île des saints, [P.], 1961; Mahr A. (ed.), Christian art in ancient Ireland, v. 1—2, Dublin, 1932—41; Bain G., The methods of construction of

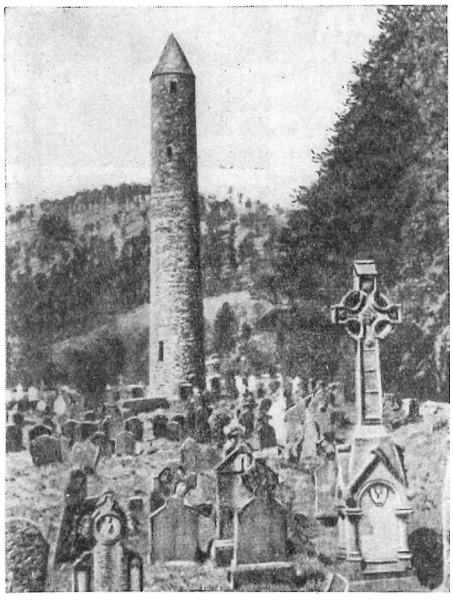
Celtic art, Glasgow, [1951]; Henry F., Irish art in the early Christian period, Dublin, 1955, L., 1947; De Paor M. and L., Early Christian Ireland, L., 1958; Stokes M., Early Christian art in Ireland, Dublin, 1928; Champney A. C., Irish ecclesiastical architecture, L., 1910; Leask H. G., Irish castles and castellated houses, Dundalk, 1941; его же, Irish churches and monastic buildings, Dundalk, 1955; Cuffe Luan P., Architectural survey, Dublin, 1957; Crawford H. S., Handbook of carved ornament from Irish monuments of the Christian period, Dublin, 1926; Henry Fr., La sculpture irlandaise pendant les douze premiers siècles de l'ère chrétienne, v. 1—2, P., 1933; Porter A. K., The crosses and culture of Ireland, L., 1931, L., 1935; Sexton E.—H. L., A descriptive and bibliographical list of Irish figure sculptures of the early Christian period, Portland (USA), 1946; Gogan L. S., The Ardagh chalice, Dublin, 1932; Gilbert J. T. (ed.), Facsimiles of national manuscripts of Ireland, L., 1874—88; Alton E. H., Mayer P., Simms G. O., The book of Kells (facsimiles with introduction and notes), v. 1—3, Lausanne, 1951; Micheli G. L., L'enluminure du Haut Moyen âge et les influences irlandaises, Brux., 1939; Miller E. G., The Lindisfarne gospels, L., 1923; Robinson S. F. H., Celtic illuminative art..., Dublin, 1908; Zimmermann E. H., Vorkarolingische Miniaturen, [v.] III, IV, Lpz., 1916; Strickland W., A dictionary of Irish artists, Dublin—L., 1913; Bodkin Th., Four Irish landscape painters, Dublin — L., 1920.

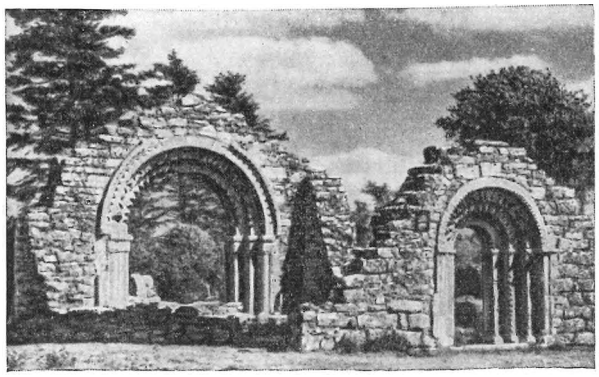
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ. ГОРОДА

ГЛЕНДАЛО́Х (Glendalough) — древнее мон. поселение близ Дублина, осн. в 6 в. «Церковь св. Кевина» (9 в., башня 10 в.), группа резных плит и крестов (8—11 вв.), круглая башня (около 40 *м*, 12 в.). Руины церквей 10 в. (Сент-Риферт и Сент-Мэри) и ряда романских построек 12 в. (мон. ворота, собор, «дом пресвитера», ц. св. Троицы).

ДУ́БЛИН (Dublin; ирл. Бале-Ахо-Клиох, Baile Atha Cliath) — столица и гл. пром. и культурный центр И. Возник в устье р. Лиффи, где в 9 в. обосновались датчане. Ок. 1170 захвачен англо-нормандцами, построившими замок, к Ю.-В. от к-рого развивалась ранняя застройка. С 17 в. застраивается сев. берег. С 1757 перепланируется центр. Тогда же возникают классицистич. ансамбли центра, контрастирующие с трущобами ст. города и окраин. Ген. план реконстр. составлен в 1913 (П. Аберкромби, см. *Великобритания*). Готич. ц. Крайст-чёрч (1038, перестроена в 1172—1225) и собор Сент-Патрик (1190, восстановлен после пожара 1362). Арх-ра 17—19 вв.: Корол. госпиталь (1679, У. Робинсон); парламент (1745—48) и ротонда (ок. 1750) — оба Р. Кассельс; ансамбль Тринити-колледжа (фасад с коринфской колоннадой, 1759, Кийн; Экзаменац. зал, 1787, и капелла с коринфским портиком, 1798, — по проекту У. Чеймберса, см. *Великобритания*); Чарлимонт-хаус (ныне Гал. совр. иск-ва; 1763—70, У. Чеймберс); ратуша (б. биржа; 1769, Т. Кули); школа «Блу Коут» (1773—83, Т. Айвори); восстановленные по чертежам автора после разрушений 1921—22 постройки Дж. *Гэндона* — таможня (1781—91) и начатое Т. Кули здание Четырёх Судов (1786—1800); Корол. суд (1795, Дж. Гэндон); Ирл. банк (1729, Э. Перс; перестроен в 1785—90 Дж. Гэндоном; добавления 1804—05, Ф. Джонстон); ц. Сент-Джордж (1794—1802) и Иберийская академия (1824—26) — обе Ф. Джонстон. Совр. арх-ра: автобусная станция (1951—53, М. Скотт и др.), аэровокзал (1937—41, Д. Фицджералд), жилая застройка и ряд пром. сооружений в юго-зап. р-не. Жилищное стр-во резко отстаёт от потребности; большинство особняков 18—19 вв. обветшало и перепланировано под квартиры. Лучший из 13 мостов — им. Д. О'Коннела (б. Карлайлский; 1791—94, Дж. Гэндон). Парки — Стивенс Грин и Феникс. Дорич. колонна Нельсона (1808, У. Уилкинс), пам. Георгу I (1711, ван Ност); О. Голдсмиту, Э. Бёрку и др. — сер. 19 в., Дж. Х. *Фоли*.

Слева — **Глендалох** (графство Уиклоу). Сторожевая башня. 12 в. Справа — **Дублин**. Общий вид центра.





Клонмаккойс. Руины портала и арки хора церкви Монахинь. 1167—80.

Нац. гал., осн. в 1864: произв. европ. школ, в т. ч. ирл., нидерл. и англ. **Гал. совр. иск-ва:** ирл. иск-во. **Нац. музей науки и иск-ва**, осн. в 1731: древние ювелирные изделия, торевтика, керамика, ср.-век. и нар. искусство. **Б-ка Тринити-колледжа:** миниатюры. **Геральдич. м.** при Дворцовой капелле. Три постоянные выставки совр. иск-ва: **Уоддингтона, Графтона** и **Об-ва дублинских худож.**

В окр. Д.— парковый павильон Казино (1765—71, У. Чеймберс).

Лит.: Gilbert J.Th.,A history of the city of Dublin, v.1—3, Dublin, 1854—59; Chart D. A., The story of Dublin, Dublin, 1932; Maxwell C. E., Dublin under the Georges. 1714—1830, Dublin, 1946; Whelpton E., The book of Dublin, L., [1948]; Harvey J. H., Dublin, L.—N. Y., [1949]; Craig M. J., Dublin. 1660—1860, N. Y., [1952].

КЛОНМАКНО́ЙС (Clonmacnoise) — древнее мон. поселение, осн. в 6 в. Руины двух ораториев и ц. Тимпул Фингин с примыкающей цилиндрич. башней (все 12 в.), собора (12 в.) с двухпролётным хором (15 в.) и цилиндрич. башней О'Рорка (1120), ц. Монахинь (1167—80).

В окр. К.— ранние резные кресты и плиты.

Лит.: Macalister R. A. S., The memorial slabs of Clonmacnois, King's County..., Dublin, 1909.

КОРК (Cork; ирл. Корке, Corcaigh) — второй по значению город-порт И. Развился из мон., осн. в 7 в. на о-ве в устье р. Ли. В 9 в. захвачен датчанами. Ц. Сент-Эннс Шендон (1726), католич. собор (1808), ц. Сент-Питер энд Пол (1830, О. Пьюджин, см. *Великобритания*), ун-тский колледж (1849), неоготич. англиканский собор (1865—69).

Музей живописи и скульптуры при Гор. художеств. школе. **Гор. музей.**

Лит.: Gibson Ch. B., The history of the county and city of Cork, v. 1—2, L.— [Cork], 1861; Cusack M. F., A history of the city and county of Cork, Dublin—Cork, 1875.

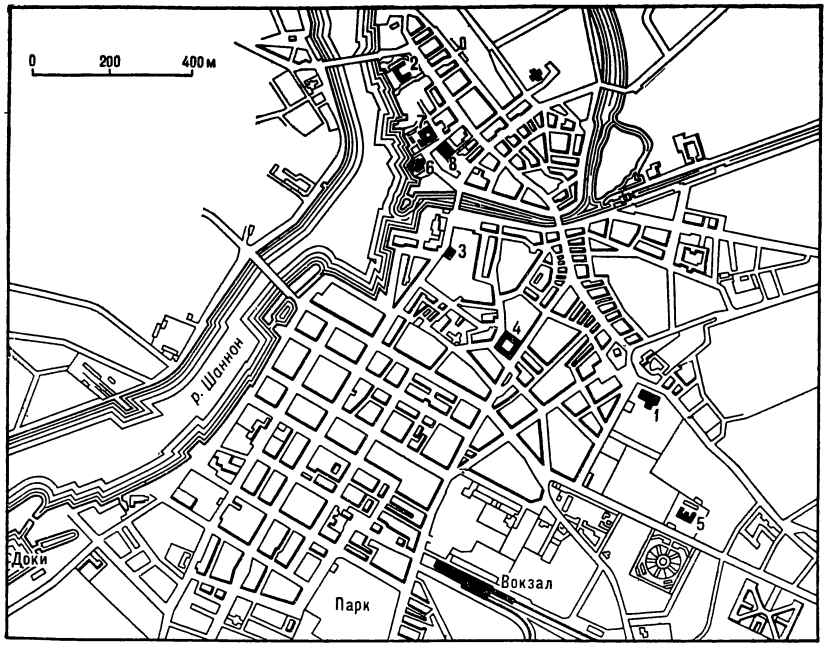
ЛИ́МЕРИК (Limerick; ирл. Лимнех, Luimneach)— порт и пром. центр в устье р. Шаннон. Застройка развивалась к югу от ст. «англ. города» на о-ве (руины замка, нач. 13 в., и готич. собор Сент-Мэри, ок. 1180—14 в.). Укрепления (сохранились фрагменты стены) были в 15 в. расширены и включили стихийно выросший «ирл. город». В 18 в. к югу от него возник «новый город», регул. застроенный по плану 1769 однообразными адм., торгово-пром. зданиями (таможня, 1769, и др.) и особняками. Производство кружев при мон. Доброго Пастыря.

Карт. гал.

В окр. Л.—одна из крупнейших ГЭС Ирландии (1930).

Лит.: Dowd J., History of St. Mary's cathedral in Limerick, Limerick, 1936.

Лимерик. План города: 1—Новый собор Сент-Джон; 2—замок; 3—ратуша; 4—рынок; 5—госпиталь; 6—дворец губернатора; 7—архиепископский дворец; 8—Старый собор Сент-Мэри.



АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

ГЭ́НДОН (Gandon), Джеймс (29. II. 1742, Лондон — 24.XII.1823, Льюкен, ок. Дублина) — архитектор. Ученик У. Чеймберса (см. *Великобритания*). С 1781 работал в *Дублине*. С 1808 проектировал частные резиденции. Составил неосуществлённый план реконструкции Дублина.

Соч.: Два дополнит. тома к «Vitruvius Britannicus» К. Кэмпбелла (совместно с арх. Джоном Вулфом, 1767—1771); «Essay on the progress of architecture in Ireland», «Hints for erecting testimonials» (обе работы опубликованы как приложения к монографии Малвени).

Лит.: Mulvany T. J. (ed.), The life of J. Gandon, Dublin, 1846.

ЙИТС, Ейтс (Yeats), Джэк Батлер (1871, Слайго — 28.III.1957, Дублин) — живописец. Основатель и глава ирл. нац. школы. Сын портретиста Джона Б. Йитса (1839—1922), брат поэта У. Йитса, вождя «Ирландского Возрождения». Уч.в школе Уэста в Дублине и в Вестминстерской художеств. школе в Лондоне. Директор Национальной галереи в Дублине. Произв.: «После скачек» (гал. Тейт, Лондон), «Берег Донегола» (гал. в Корке); «Колдун» и «Старая рабыня» — обе в Гал. совр. иск-ва, Дублин.

Соч.: Life in the West of Ireland, Dublin, 1912; Sligo, L., 1930; Sailing, sailing swiftly, L., [1933]; Apparitions. Three plays..., L., [1933]; The Amaranthers, L.—Toronto, [1936]; The charmed life, L., [1938]; La, La Noo, [s. l.], 1942; пьеса Harlequin's positions, [s. l.], 1939.

О́СБОРН (Osborne), Уолтер (17. VI. 1859, Дублин — 24.IV.1903, там же) — живописец. Сын художника-анималиста. Уч. в АХ в Дублине и Антверпене (1881—82). Посетил Испанию (1895) и Голландию (1896). Мастер реалистич. портрета, писал также жанр. сцены и интимные пейзажи. Произв.: «Блестящий кувшин», «Коттедж в Голуэе», «В Дублинском графстве», «Сад коттеджа», портреты леди Хейстингс и сэра Томаса Моффетта — все в Нац. гал., Дублин; «Жизнь улицы: трудные времена» (гал. Тейт, Лондон); акварели.

Лит.: Bodkin Th., Four Irish landscape painters, Dublin—L., 1920.

СМИТ (Smith, Smyth), Эдуард (1749—2.VIII. 1812, Дублин) — скульптор. Сын каменщика. Уч. у дублинских скульпторов С. Вьерпила и Г. Дарли. В 1806—12 преподавал в Школе ваяния в Дублине. Сотрудничал с Дж. *Гэндоном.*

ФО́ЛИ (Foley), Джон Хенри (24.V.1818—27.VIII.1874, Лондон) — скульптор. Представитель классицизма. Уч. в АХ в Дублине и в АХ в Лондоне (с 1835). Работал гл. обр. в жанре мемориальной скульптуры (памятники выдающимся деятелям культуры в *Дублине*, Лондоне и др. городах).

Лит.: Monkhouse, The works of J. H. Foley, 1875.

ХО́УН (Hone), Натаниел Младший (26.X.1831, Дублин — 14.X. 1917, там же) — живописец. Внучатый племянник портретиста Н. Хоуна Старшего (1718—1784). Уч. в Париже (1853—57), долго жил в Барбизоне и Фонтенбло. Много путешествовал (Зап. Европа, Турция, Греция, Египет). Произв.: «Мэлахайдские пески вечером» (Гал. совр. иск-ва, Дублин), «Покинутый» (Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Исландский берег» (М. совр. искусства, Париж), ок. 880 акварельных пейзажей и портретов современников (собрание АХ, Дублин).

Лит.: Bodkin Th., Four Irish landscape painters, Dublin — L., 1920.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Ф-т инж. дела и арх-ры при Нац. ун-те Ирландии в Дублине, осн. в 1909. **Нац. художеств. колледж** в Дублине. **Гор. художеств. школа** в Корке.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Корол. Иберийская академия живописи, скульптуры и арх-ры (Royal Hibernian Academy of Painting, Sculpture and Architecture) в Дублине, осн. в 1823—АХ Ирландии. **Об-во иск-в и ремёсел И.** в Дублине, осн. в 1894. **Друзья нац. собраний И.** в Дублине, осн. в 1924. **Арх. ассоциация И.** в Дублине, 190 чл. (на 1962), изд. ежегодник «The Green Book». **Корол. ин-т арх. И.** в Дублине, осн. в 1839, 461 чл. (на 1964), изд. «Architecture Year Book» с 1941. **Корол. об-во антиквариев И.** в Дублине, осн. в 1849, изд. «Journal». **Ирл. комиссия рукописей** в Дублине, осн. в 1928, 19 чл. (на 1964), изд. непериодич. публикации. **Историч. и археологич. об-во г. Корка,** осн. в 1891, 425 чл. (на 1964), изд. «Journal».

ПЕРИОДИКА

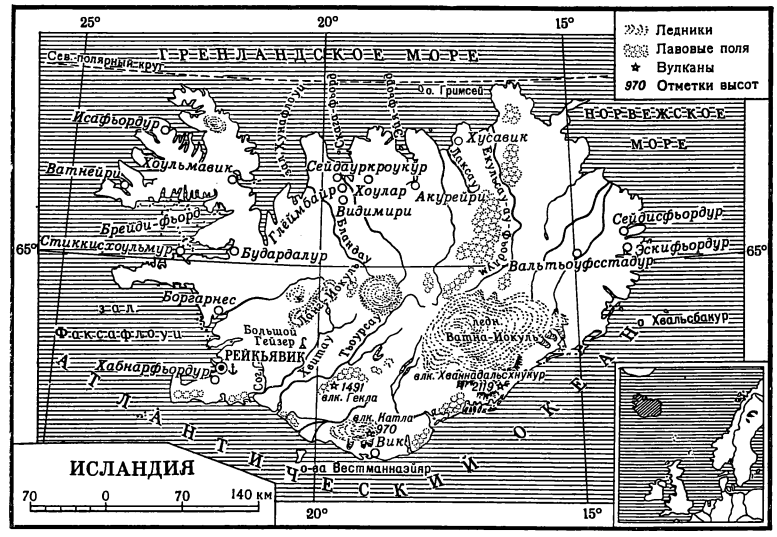
«Irish Architect and Contractor» («Ирландский архитектор и подрядчик») — ж., выходит ежемесячно с 1950 в Дублине; до мая 1953 наз. «Irish Contractor». **«Quarterly Bulletin of Irish Georgian Society»** («Ежеквартальный бюллетень Ирландского Георгиевского общества») — выходит с 1958 в Дублине. **«Architectural Survey»** («Архитектурное обозрение») — ж., выходит ежегодно в Дублине.

Авторы: Ю. Д. Лебедев (арх-ра и изобразит. иск-во 12—1-й пол. 20 вв.), Г. А. Саркисьян (арх-ра, изобразит. и декор. иск-во древнего периода и Ирл. респ., справочная часть), И. Н. Гроздова (нар. иск-во). Консультант Ан. А. Губер.

ИСЛАНДИЯ

(РЕСПУБЛИКА ИСЛАНДИЯ. LÝÐVELDIÐ ÍSLAND)

Исландия — о-в на С. Атлантического океана, была заселена в 9—10 вв. гл. обр. выходцами из Норвегии. Они принесли с собой культуру эпохи викингов (см. *Норманны*), которая приобрела в И. своеобразный характер. Большое значение для формирования культуры И. имели её природные условия (субполярный климат, лавовые поля, ледники, торфянистые низменности, покрытые толстой дерниной). Территориальная изолированность страны затрудняла культурный обмен. Развитие национальной культуры, которому препятствовал и многовековый иноземный гнёт (в 1262 И. вошла в унию с Норвегией и вместе с ней с 1380 находилась под властью Дании), оживилось с успешной борьбой за независимость страны (И. добилась частичной самостоятельности в 1918 и полной — в 1944).



Архитектура. Древнее исландское жилище — «длинный дом» (лангхус), часто углублённый в землю, с невысокими стенами из дерновых или торфяных блоков и расположенными в ряд помещениями под двускатной дерновой крышей Дерево — привозное или плавник (в И. нет строевого леса), употреблялось для стропил, обрешётки и внутренней обшивки К сер. 19 в. из 3—5 подобных сооружений, приставленных вплотную, стали составлять жилой дом с зубчатым силуэтом щипцов, образуемых скатами кровли. Лишь одно-два помещения отапливались открытым очагом или горячими углями. С сер. 18 в. формировались города, возводились каменные здания, гл. обр. по проектам датских архитекторов (собор в *Хоуларе*, 1763). С сер. 19 в. в городах и на фермах строились небольшие 2—3-этажные здания из привозного леса, туфов и базальтов, обычно с обшивкой гофрированным железом для защиты от дождя, сырости и ветров. Традиционный облик многощипцового дома иногда воспроизводился в постройках конца 19 — нач. 20 вв. В первые десятилетия 20 в. появились исландские архитекторы (Рёгнвальдур Оулафссон, Rögnvaldur Ólafsson, 1874—1917), но архитектура жилых и общественных зданий И. находилась в основном под влиянием датского «стиля модерн», вытесненного к сер. 20 в. функционализмом.

После 2-й мировой войны строительная техника в И. поднялась до уровня передовых европейских стран. Основные строительные материалы (цемент, сталь, стекло, дерево) ввозятся. Стены зданий возводятся обычно из литого бетона в передвижной деревянной опалубке; в силу сейсмичности в зданиях свыше 5—6 этажей необходим железобетонный или стальной каркас. Перекрытия — гл. обр. монолитные железобетонные или из керамических блоков по железобетонным балкам. Естественная горячая вода, изобилующая в И., широко применяется для отопления. Современные архитектурные формы, конструкции, методы композиции и планировки характеризуют

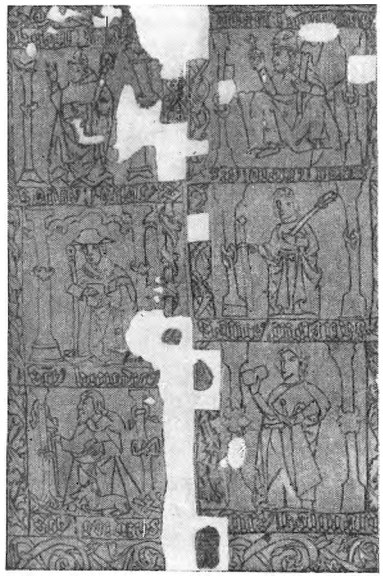
Резьба на деревянной церковной двери из Вальтьоуфсстадура. Около 1200. Национальный музей Исландии. Рейкьявик.

4—5-этажные многоквартирные здания секционного типа, индивидуальные жилые дома, общественные и административные здания в *Рейкьявике* и *Акурейри* (архитекторы *Сигурдур Гудмундссон*, *Гудйоун Самуэльссон*, *Сигвальди Тордарсон* и др.). Значительные промышленные сооружения И.: рыбоконсервный завод в Хабнарфьордуре (Hafnarfjörður), гидростанции на реках Сог (1937—60, архитектор Сигурдур Гудмундссон) и Лаксау (1951, архитектор Сигвальди Тордарсон).

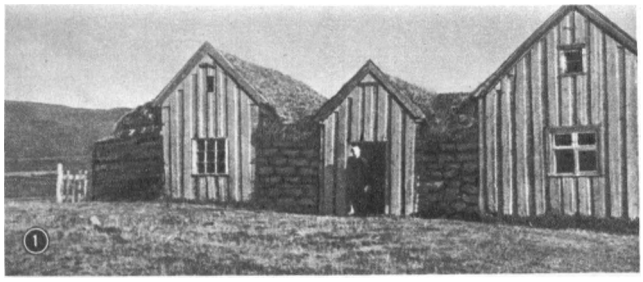
Народная сельская архитектура. Распространённый тип сельского поселения исландцев — хуторской, а вдоль морского побережья — поселковый. Большинство хуторов (гордов) располагается гнёздами на расстоянии 5—7 *км* друг от друга. Планировка усадеб обычно свободная: чаще всего жилой дом, повёрнутый фронтоном на юг, окружён хозяйственными постройками (в усадьбах зажиточных крестьян их бывает до десяти и больше). Строительным материалом издавна служили дёрн, туф, базальт, отчасти лес, вылавливаемый в море, а в последние два века ввозимый из Норвегии. Крыши — обычно двускатные, крытые дёрном поверх слоя берёсты и дощатого настила по стропилам. В настоящее время распространены стены из бетона или кирпича, кровельное железо и обшивка из гофрированного железа.

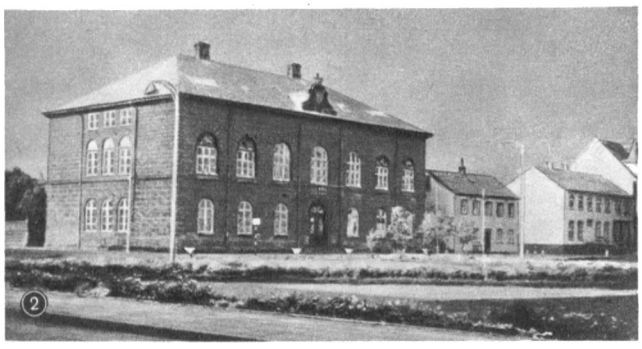
Изобразительное и декоративное искусство. Первые переселенцы принесли из Норвегии и с Британских о-вов характерные формы европейского искусства средних веков. Однако недостаток дерева, металла и строительного камня сократил те области творчества, которые в других странах интенсивно развивались. Сохранились немногие, но подчас первоклассные памятники резьбы по дереву, связанные гл. обр. с убранством интерьеров. К 11 в. относятся деревянные балки и доски, украшенные резными полосами плетёнки, включающей иногда изображения животных и людей. Резьба на еловых панелях из Бьярнастадахлида (Bjarnastaðahlið, ок. 1100) воспроизводит византийскую композицию «Страшного суда». Высоким качеством исполнения и композиционным мастерством отличаются резные многофигурные рельефы на двери из Вальтьоуфсстадура (Valþjófsstaður, ок. 1200). К тому же периоду относятся деревянные распятия и статуи богоматери, иногда раскрашенные. К кругу этих памятников, отмеченных чертами романского стиля, примыкают серебряные чаши 12—13 вв., орнаментированные растительными и животными мотивами. На алтарных покрывалах вышивались узоры (чаще растительные) или фигурные изображения в медальонах. Цветные сюжетные и орнаментальные миниатюры, иллюстрирующие пергаментные рукописи (лучшие образцы—14—15 вв.), свидетельствуют как о стойкости норманской традиции (животный орнамент, плетёнка), так и о влиянии готики; в то же время они дают представление о несохранившихся церковных росписях. С сер. 16 в. в развитии искусства И. наступила полоса застоя. От этого времени сохранились филигранные изделия, резьба по дереву и ткани.

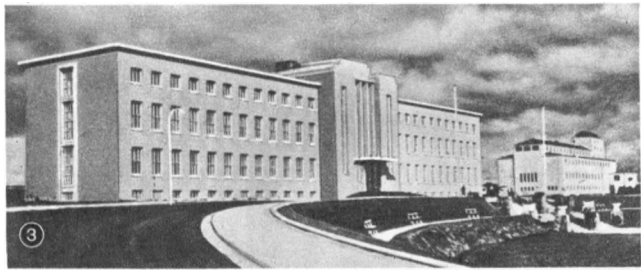
„Шесть святых". Вышивка. 1-я половина 16 в. Национальный музей Исландии. Рейкьявик.

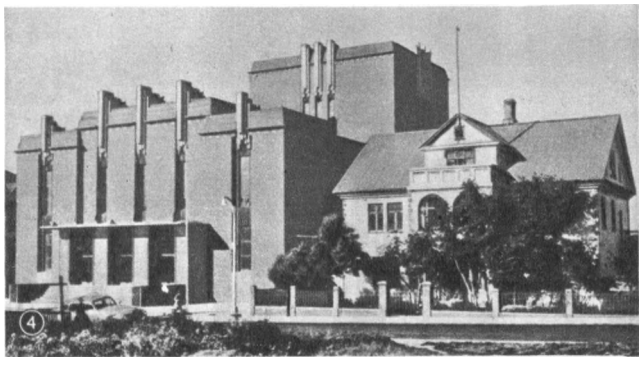


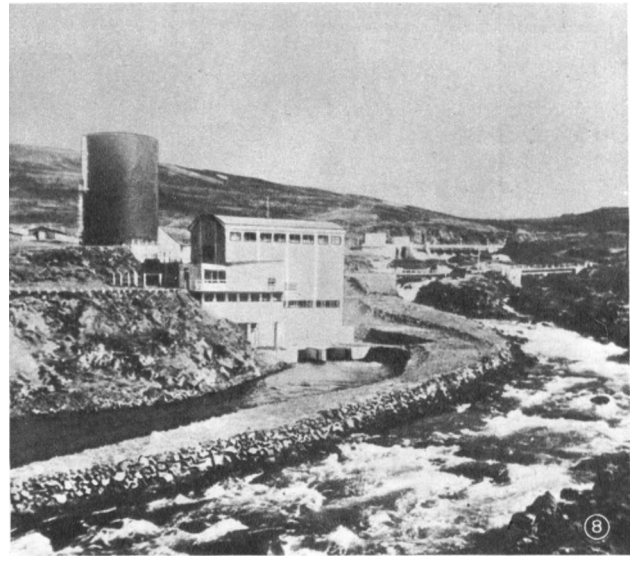
Оживление общественной и культурной жизни страны начинается лишь в 19 в., когда усиливается национально-освободительное движение. Появляются мастера станковой живописи, учившиеся в Дании (портретист Сигурдур Гудмундссон, Sigurður Guðmundsson, 1833—74), выдвигается плеяда пейзажистов, для которых образы дикой, нетронутой природы И.— мощные вулканы и глетчеры, причудливые ковры зелёного мха, лавовые поля и горные озёра — стали символом национального пробуждения. Первым из них был *Тоурариннн Торлауксон*, писавший свои картины, как традиционные панорамные виды, в несколько тяжеловатой холодной гамме. В пейзажи *Аусгримура Йоунссона*, более самостоятельные и эмоциональные, проникает солнечный свет, краски становятся свежее и легче. В его поздних рисунках



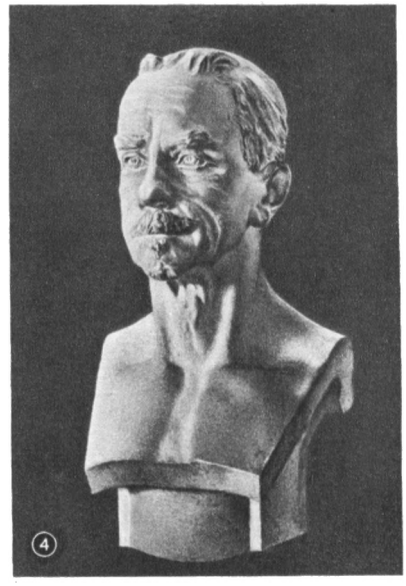








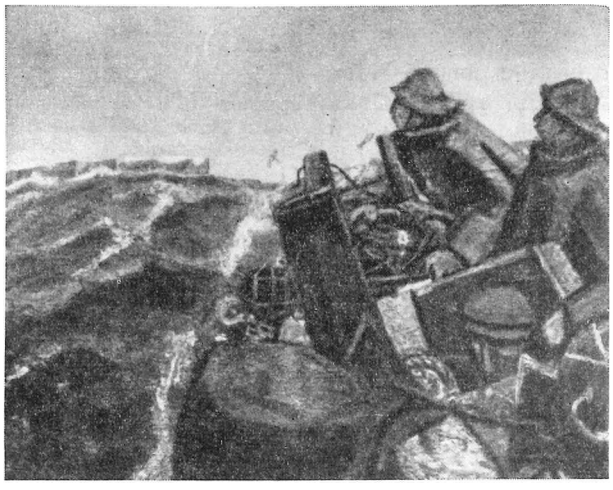
ИСЛАНДИЯ. Архитектура. **1.** Трёхщипцовый жилой дом в Хоуларе. Около 1850. **2.** Ф. Мельдаль. Здание альтинга (парламента) в Рейкьявике. 1880—81. **3.** Здания Государственного университета (1938—40, архитектор Гудйоун Самуэльссон) и Национального музея Исландии (1950—54, архитектор Сигурдур Гудмундссон) в Рейкьявике. **4.** Гудйоун Самуэльссон. Национальный театр в Рейкьявике. 1928—32. **5.** Сигвальди Тордарсон. Односемейные жилые дома в пригороде Рейкьявика. 1957—58. **6.** Эйнар Свейнссон. Медицинский центр в Рейкьявике. 1946—50. **7.** Сигвальди Тордарсон. Многоквартирный дом секционного типа на улице Миклабрёйт в Рейкьявике. 1958. **8.** Гидроэлектростанция на реке Лаксау. 1951. Инженер Сигурдур Тородссон, архитектор Сигвальди Тордарсон.



ИСЛАНДИЯ. Изобразительное искусство. **1.** Голова Христа (фрагмент распятия). Дерево. Около 1100. Национальный музей Исландии. Рейкьявик. **2.** Йоуханнес Свейнссон Кьярваль. «Гора Вивильсфедль». 1934. Государственная художественная галерея. Рейкьявик. **3.** Кристин Йоунсдоуттир. «У горячего источника». 1931. Национальный музей Исландии. Рейкьявик. **4.** Эйнар Йоунссон. Портрет Э. К. Прайса. Мрамор. Около 1915—19. Филадельфийский музей искусства. США. **5.** Сигурйоун Оулафссон. Портрет матери. Бронза. Государственный художественный музей. Копенгаген. **6.** Аусгримур Йоунссон. «Весна в Хусафедльскоуйи». 1955. Государственная собственность Исландии.

главное место принадлежит фольклорным персонажам — трёдлям (троллям), составляющим как бы часть сурового пейзажа И. В отличие от выдержанных в голубой гамме далевых видов Тоураринна Торлаухссона и Аусгримура Йоунссона, выступивший в 1910-х гг. *Кьярваль* по-новому, как бы вблизи увидел природу И., многообразие её мотивов, буйное красочное богатство, могучую весомость горных массивов. Кьярваль насыщает свои пейзажи романтической символикой, стремится превратить их в олицетворение гордого и независимого духа народа, часто населяет их сказочными, фантастическими существами. Декоративная звучность цвета сочетается у Кьярваля с нарастающей изощрённой стилизацией. Как портретист он создал ряд ярко индивидуальных национальных образов. Драматическая романтика безлюдных просторов, декоративная обобщённость пейзажных мотивов и повышенная острота цветовых сочетаний отличают пейзажи *Йоуна Стефаунссона*, оживляемые часто силуэтами диких птиц и фигурками зябнущих пони. К народным сказкам и легендам обращался Гудмундур Торстейнссон (Guðmundur Thorsteinsson, 1891—1924). Одновременно обострение социальных противоречий побудило ряд художников обратиться к образам простых людей — крестьян и рыбаков. Их жизни и упорной борьбе с суровой северной природой посвящены лучшие жанровые картины *Кристин Йоунсдоуттир* и Гунлёйгура Шкевинга (Gunnlaugur Scheving, p. 1904). В 1930-х гг. в искусстве И. появляются тенденции экспрессионизма, наметившиеся в пейзажах Йоуна Торлейфссона (Jón Þorleifsson, p. 1891). Интерес к действительности и отвлечённые формальные искания переплетаются в творчестве Снорри Аринбьярнара (Snorri Arinbjarnar, 1901—58) и Торвальдура Скулассона (Þorvaldur Skúlasson, p. 1906).

Фрагмент страницы лицевой летописи. 1387—94. Королевская библиотека. Копенгаген.



Гунлёйгур Шкевинг. „Моряки в лодке". 1947. Национальный музей Исландии. Рейкьявик.

В 20 в. развивается скульптура И. Её основоположник — *Эйнар Йоунссон*, автор выразительных реалистических портретов, памятников, декоративных композиций символического характера. Традиции резьбы по дереву возрождает Рикардур Йоунссон (Ríkarður Jónsson, p. 1888), известный и как портретист. Аусмундур Свейнссон (Ásmundur Sveinsson, p. 1893) вносит богатую гамму переживаний в свои портреты, рельефы, скульптурные группы; он часто обращается к образам древних исландских саг. Среди работ Сигурйоуна Оулафссона (Sigurjón Ólafsson, p. 1908) — монументов, портретов, декоративных рельефов, женских фигур, выделяется портрет матери — строгий и правдивый образ исландской крестьянки.

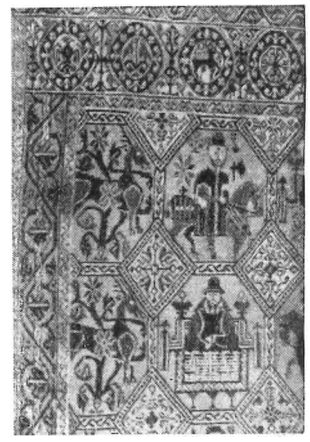
Сигурдур Сигурдссон. „Девушка". 1957. Собрание художника.

Несмотря на появление в И. большого отряда художников, образование они получают в Дании, Франции, США, привозя оттуда модное увлечение абстракционизмом и сюрреализмом; оно распространилось после 2-й мировой войны, захватив и некоторых старших мастеров. Вместе с тем ряд художников (автор лирических пейзажей и портретов Сигурдур Сигурдссон, Sigurður Sigurðsson, p. 1916, и др.) поддерживает традиции реализма.

Заметно оживилось в последние годы декоративное искусство И. Многие художники-профессионалы создают произведения из цветного стекла, металла, используют мозаику, ткачество, стремясь приблизить своё искусство к повседневному окружению человека.

Резная деревянная дверь. 1840. Национальный музей Исландии. Рейкьявик.

Народное искусство. До конца 19 в. народное искусство И. было связано гл. обр. с крестьянским домашним производством. Но в раннем средневековье появились и ремёсла (кузнечное дело, ковроткачество). К 9—10 вв. относятся первые памятники исландской народной резьбы по дереву, кости и рогу, гравировки по металлу. В орнаменте, которым украшались мебель, хозяйственная утварь, двери спальных альковов, металлические изделия, преобладали древнескандинавские мотивы плетёнки, сложное повторение стилизованных изображений животных и растений; с принятием христианства (1000) проникли религиозные сюжеты. В позднем средневековье растительные мотивы вытеснили животный орнамент. До 19 в. крестьянские мастера украшали резной вязью дома, церковные двери, амвоны и алтари, мебель, деревянные пивные кружки. Под влиянием стилей барокко и рококо в 17—18 вв. распространился пышный растительный орнамент (роспись, вышивка); он бытует и сейчас в серебряном и полихромном шитье на женской праздничной одежде. Древними мотивами ковров и накидок были животно-растительный орнамент, языческие, а затем библейские сюжеты. Для вязаных изделий (свитеры, варежки, рыбацкие рукавицы из грубой шерсти) характерны простой геометрический орнамент и чередующиеся цветные полосы с преобладанием красного цвета. Издавна распространено вышивание на платочках и на попонках под седло верховых пони.



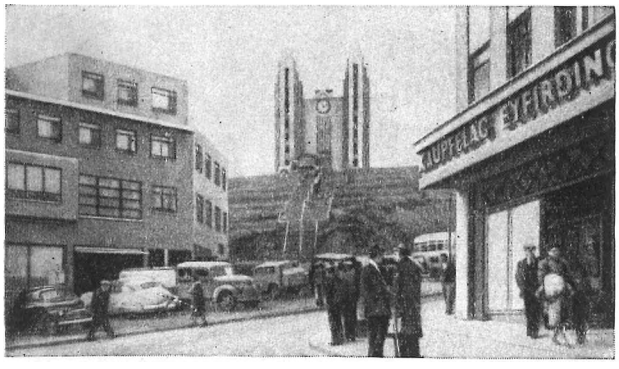
Фрагмент вышивки на покрывале 18 в. Национальный музей Исландии. Рейкьявик.

Лит.: Выставка живописи Исландии. Каталог, М., 1959; Соколова Н., В Исландии, газ. «Советская культура», 22 янв. 1959, № 10; Голомшток И., Художники Исландии, «Искусство», 1959, № 8; Колли Н., Архитектура Исландии. (Путевые заметки), в сб.: Советская архитектура, № 12, М., 1960; Thórdarson M., Íslenzkir listamenn, v. 1—2, Reykjavík, 1920—25; Blöndal S., Islandske Kulturbilleder, H. 1—2, Kbh., 1923—1924; Bruun P., Fortidsminder og nutidshjem paa Island, Kbh., 1928; Gretor G., Islands Kultur und seine junge Malerei, Jena, 1928; Hermansson H., Icelandic illuminated manuscripts of the middle ages, Cph., 1935; Friðriksson K., Art in Iceland, Reykjavík, 1943; Bjarnason H., Már A., Íslenzk íbúðarhús, [Reykjavík, 1959]; Eldjárn K., Icelandic art, N. Y., 1961.

ГОРОДА. СЕЛЕНИЯ

А́КУРЕЙРИ (Akureyri) — крупнейший г. сев. И. на берегу Эйя-фьорда. Известен с 1580, г. с 1786. Планировка в целом регул., в нагорной части следует рельефу.

Акурейри. Слева — гостиница; справа—контора Эйя-фьордского кооперативного общества (обе 1930); в центре—приходская церковь (1941, архитектор Гудйоун Самуэльссон).



Застроен 1—2-этажными домами, в центр. торговой части — 3—4-этажными зданиями со стенами из литого бетона. Театр (б. ратуша; 1906, перестроена в 1950). Начальная школа (1930), Нац. банк (с 1953 — муниципалитет), приходская ц. (1941), школа домоводства (1945), больница (1946—53) и др.— *Гудйоун Самуэльссон.* Гостиница и конторское здание Эйя-фьордского кооперат. об-ва (1930). Ф-ка Гефьюн (1950, *Сигвальди Тордарсон*). Гор. парк (1911).

Лит.: Akureyri. Höfuðstaður Norðurlands, Reykjavík, [1955].

ВЙДИМИРИ (Víðimýri) — с. к Ю. от Скага-фьорда. Церковь (1834); стены и крыша из дёрна.

ГЛЁЙМБАЙР (Glaumbaer) — с. к Ю. от Скага-фьорда. Пятищипцовый жилой дом (ок. 1850); стены и крыши из дёрна.

РЕ́ЙКЬЯВИК (Reykjavík) — г., столица И. в юго-зап. части о-ва. Осн. ок. 875, г. с 1786. Планировка ст. частей — гл. обр. прямоуг., с небольшими кварталами; новые части имеют более свободную планировку и застройку микрорайонами. Дома 19 — нач. 20 вв.— 1—2-этажные, дер., обшитые гофриров. железом. Совр. застройка — 3—5-этажные многоквартирные дома. Правительств. здание (1765, Г. Д. Антон). Собор (1787—96, А. Киркеруп; перестроен Л. Винструпом в 1847; купели работы Б. Торвальдсена, см. *Дания*). Альтинг

Рейкьявик. Общий вид.

(1880—81, Ф. Мельдаль). Нац. б-ка (1908, М. Нильсен, «романско-скандинавский стиль»). Гос. больница (1926), крытый бассейн (1928), Нац. театр (1928—32), радиоцентр и телеграф (1930), отель «Борг» (1930), Гос. ун-т (1938—40) и др.—*Гудйоун Самуэльссон*. Нац. музей И. (1950—54), Морская школа — *Сигурдур Гудмундссон*. Медицинский центр (1946—50, Эйнар Свейнссон). С.-х. банк (1950), 12-этажные жилые дома (1958—59)— Гунлёйгур Хальдоурссон. Ц. на пл. Хагаторг (1950—1952), ц. Нес (1957)—Аугуст Паульссон. Редакция газ. «Моргунбладид» (1957, Гуннар Ханссон). Дом секционного типа на ул. Миклабрёйт (1958, *Сигвальди Тордарсон*). Пам. Ингольфру Арнарсону (1907, *Эйнар Йоунссон*) и Йоуну Сигурдссону (1911, скульптор Эйнар Йоунссон, арх. Гудйоун Самуэльссон).

Нац. музей И. (Þjóðminjasafn Íslands), осн. в 1863: колл. исл. древностей, исл. иск-ва и др. В его составе **Гос. художеств. гал.** (Listasafn ríkisins), осн. в 1885: живопись и скульптура, гл. обр. исл. школы. **Художеств. гал. Эйнара Йоунссона** (Listasafn Einars Jónssonar), осн. в 1923: скульптура Эйнара Йоунссона. **Художеств. гал. Аусгримура Йоунссона** (Ásgrímssafn), осн. в 1960: живопись *Аусгримура Йоунссона*.

Близ Р.— **Музей Аурбайр** (Árbaer), осн. в 1957: м. на открытом воздухе (ст. постройки и предметы быта).

Лит.: Jónsson K., Saga Reykjavíkur, v. 1—2, Reykjavík, 1929; Helgason J., Reykjavík..., Reykjavík, 1937.

ХО́УЛАР (Hólar) — с. к В. от Скага-фьорда. Собор (1763, Л. Тура, см. *Дания*); дер. раскраш. горельефы и распятие 16 в., кам. резная купель (1674, мастер Гудмундур Гудмундссон); колокольня (1950, *Сигурдур Гудмундссон*). Трёхщипцовый дом (ок. 1850); стены и крыши из дёрна.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́УСГРИМУР ЙО́УНССОН (Ásgrímur Jónsson) (4.III. 1876, Рутсстада-Судуркот, юж. И.— 5. IV. 1958, Рейкьявик) — живописец и график. С 1897 уч. в Копенгагене у О. Баха, П. Ерндорфа, Х. Грёнволля и в АХ (1900—03). С 1903 жил в Рейкьявике. Посетил Берлин, Дрезден, Рим (1907). Мастер реалистич. пейзажа. Произв.: «Летняя ночь в порту» (1923), «Дорога в Хабнарфьордур» (1931), «Весна в Хусафедльскоуйи» (1955)— все гос. собственность И.; акв., рис.

Лит.: Gunnlaug O., Scheving O. G., Guðmundsson B., Ásgrímur Jónsson, [Reykjavík], 1949.

ГУ́ДЙОУН СА́МУЭЛЬССОН (Guðjón Samúelsson) (16. IV. 1887, Хункурбаккар — 25. IV. 1950, Рейкьявик) — архитектор. Окончил АХ в Копенгагене (1919), с 1930 — проф. Крупнейший исл. арх., был Гос. арх. И. Испытал влияние «стиля модерн», позднее — функционализма. Работы: назв. в ст. *Рейкьявик* и *Акурейри*, а также госпиталь в Исафьордуре.

Лит.: Jónsson J., Gröndal B., Íslenzk bygging. Brautryðjandastarf Guðjóns Samúelssonar, [Reykjavík, 1957].

ЙО́УН СТЕ́ФАУНССОН (Jón Stefánsson) (22. II. 1881, Сёйдауркроукур, сев. И.—19. XI. 1962, Рейкьявик) — живописец. Уч. в Копенгагене — в школе Тех. об-ва у Х. Грёнволля (1903—04) и у К. Сартмана (см. *Дания*, 1905—08), в Париже — у А. Матисса (см. *Франция*, 1908—09). С 1924 жил в Рейкьявике. Писал пейзажи, портреты, жанр. картины, натюрморты. Произв.: «Летняя ночь» (1929), «Тингведлир» (1939) — оба в Гос. художеств. гал., Рейкьявик; «Гость» (1944, Гос. художеств. м., Копенгаген), автопортрет (1942, собр. Э. Грунт, Копенгаген).

Лит.: Uttenreitter P., Jón Stefánsson, [Reykjavík], 1950.

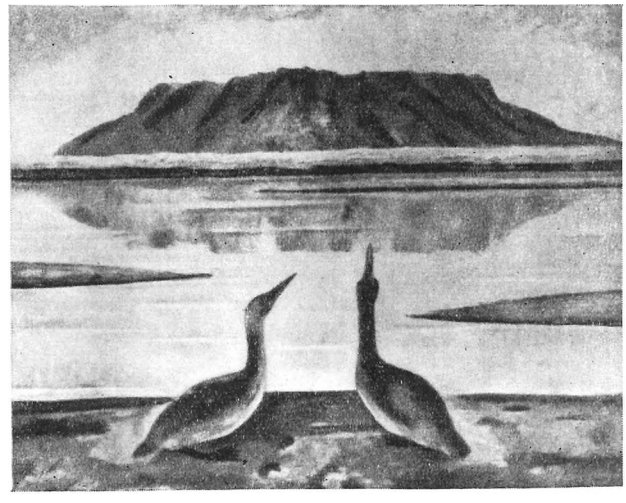
КРИ́СТИН ЙО́УНСДОУТТИР (Kristín Jónsdóttir), Кристин Стефаунссон (25. I. 1888, Арнарнес, сев. И.— 24.VIII.1959, Рейкьявик), — живописец. Уч. в АХ в Копенгагене (1911—16), посетила Италию (1921—22). С 1923 жила в Рейкьявике. Автор реалистич. пейзажей и сцен нар. быта. Произв.: «У горячего источника» (1931), «Глетчер Эрайвайёкудль» (1937) — оба в Нац. музее И., Рейкьявик.

КЬЯ́РВАЛЬ (Jóhannes Sveinsson Kjarval; собств. Йоуханнес Свейнссон) (р. 15.X.1885, Эври-Эй, юж. И.) — живописец. Сын фермера, был моряком. Уч. в АХ в Копенгагене (1913—17). Посетил Италию, Францию, Англию и др. С 1925 живёт в Рейкьявике. Крупнейший исл. пейзажист и портретист. Произв.: «Гора Вивильсфедль» (1934), «Мох в Тингведлире» (1939) — оба в Гос. художеств. гал., Рейкьявик; «Фермер» (1946, частн. собр.).

Лит.: Laxness H. K., Jóhannes Sveinsson Kjarval, [Reykjavík], 1950.

СИ́ГВАЛЬДИ ТО́РДАРСОН (Sigvaldi Thordarson) (27.XII. 1911, Льоусаланд, сев.-вост. И.—1964, Рейкьявик) — архитектор. Окончил АХ в Копенгагене (1947). Работы: индивидуальные и многоквартирные дома в

Йоун Стефаунссон. „Летняя ночь". 1929. Государственная художественная галерея. Рейкьявик.



Рейкъявике, ф-ка Гефьюн в *Акурейри* (1950), госпиталь в Сёйдауркроукуре, арх. часть гидростанции на р. Лаксау (1951, инж. Сигурдур Тородссон).

СИ́ГУРДУР ГУ́ДМУНДССОН (Sugurður Guðmundsson) (4. V. 1885, Хофдалир, сев. И.— декабрь, 1958, Рейкьявик) — архитектор. Уч. в АХ в Копенгагене (1915—22). Организатор Объед. строителей И. (1939). Последователь функционализма. Работы: обществ. и жилые здания в *Рейкьявике*, колокольня в *Хоуларе*, арх. часть гидростанций на р. Сог (1937—60, совм. с Эйрикуром Эйнарссоном).

Лит.: Sigurður Guðmundsson arkitekt, «Byggingarlistin», 1951, № 1.

ТО́УРАРИНН ТО́РЛАУХССОН (Þórarinn Benedikt Þorláksson) (14.II.1867, Ундирфедль, сев. И.— 9.VII. 1924, Лёйардалур, юж. И.) — живописец. Основоположник нац. школы реалистич. пейзажа. Уч. в Копенгагене у Х. Фосса и в АХ. Произв.: «На Тингведлире» (1914), «Летнее утро» (1917), «Пейзаж» (1923) — все в Нац. музее И., Рейкьявик.

ЭЙНАР ЙО́УНССОН (Einar Jónsson) (11. V. 1874, Гальтафедль, юж. И.— 18. X. 1954, Рейкьявик) — скульптор. В 1893—99 уч. в Копенгагене у С. Синдинга (см. *Норвегия*) и в АХ. Посетил Рим (1902—03), Вену, Венгрию, в 1915—19 работал в США. С 1920 жил в Рейкьявике. Крупнейший скульптор И. Произв.: «Волна веков» (1894—95), «Рассвет» (1897—1906) — оба в Художеств. гал. Э. Й., Рейкьявик; «Пролетарии» (1904, Гос. художеств. м., Копенгаген); пам. — первому исл. поселенцу Ингольфру Арнарсону (1907) и деятелю нац.-освободит. движения Йоуну Сигурдссону (1911) в Рейкьявике, первому европ. поселенцу в Америке Торфиннуру Карлсефни (1918) в Филадельфии (США), канад. солдатам в Виннипеге (Канада).

Соч.: Myndir, Reykjavík, 1925.

Лит.: Gröndal B., Behrens C. G., Einar Jónsson, Stockh., 1954.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз исл. деятелей иск-ва (Bandalag Íslenzkra Listamanna) в Рейкьявике, осн. в 1928, включает 7 объед., в т. ч. Объед. архитекторов И. (34 чл.) и Объед. исл. живописцев (45 чл.).

ПЕРИОДИКА

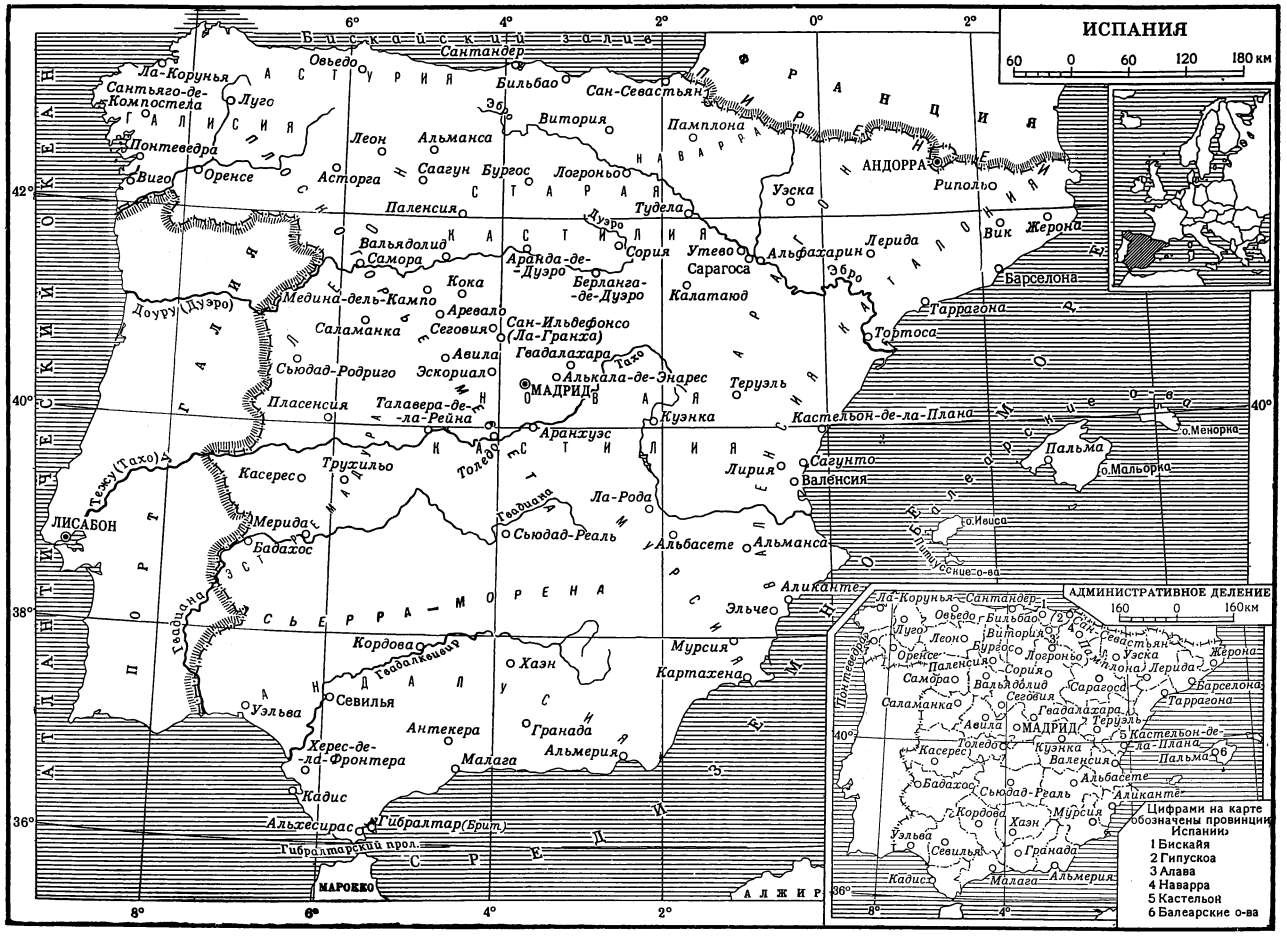
«**Byggingarlistin**» («Архитектура»)— ж., орган Объед. строителей И., выходил в 1950—56 в Рейкьявике. «**Skýrsla um Forngripasafn Íslands**» («Сообщения Археологического музея Исландии») — ж., выходит в Рейкьявике. «**Þjóðminjasafn Íslands**» («Национальный музей Исландии») — ж.,выходит в Рейкьявике. «**Árbók hins Íslenzka Fornleifafélags**» («Ежегодник Исландского археологического общества») — ж., выходит с 1880/81 в Рейкьявике.

Авторы: Н. Я. Колли (арх-ра), А. Х. Грансберг (изобразит. и декор. иск-во), Г. И. Анохин (нар. арх-ра, нар. иск-во). Консультант Н. И. Соколова.

ИСПАНИЯ

(ИСПАНСКОЕ ГОСУДАРСТВО. ESPAÑA. ESTADO ESPAÑOL)

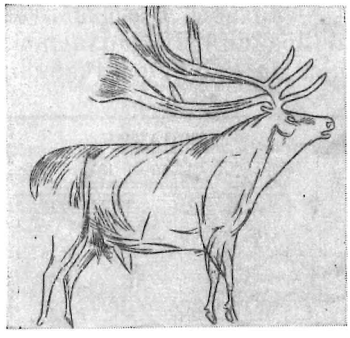
Художественная культура И.— одного из крупнейших государств Европы, занимающего бóльшую часть Пиренейского п-ова, принадлежит к наиболее древним и богатым культурам мира. Её многообразие и сложность во многом обусловлены различиями в бытовых и художественных традициях народов И. (испанцев, каталонцев, галисийцев, басков), в природных условиях и исторических судьбах её отдельных областей, а также наслаивавшимися на протяжении тысячелетий культурными влияниями кельтов, финикийцев, греков и римлян в древний период, германских племён (свевов, готов и франков) на рубеже средних веков, а позднее — арабов. На развитие художественной культуры И. в дальнейшем оказывало влияние искусство Франции, Нидерландов, Италии. Длительное господство феодализма и его опоры — католической церкви, необычайная



резкость социальных контрастов, характерная для испанского абсолютизма, драматизм национально-освободительных войн и классовых конфликтов отразились в глубоких противоречиях художественной культуры И. Стойкий и мужественный характер испанского народа, демократические и реалистические тенденции его культуры, пронесённые через все испытания от арабского владычества до нынешней фашистской диктатуры Франко, ярко запечатлелись в лучших памятниках искусства И. Архитектура, изобразительное и декоративное искусство И., её богатейшее народное творчество заняли выдающееся место в сокровищнице мировой культуры и оказали широкое влияние, особенно в странах Латинской Америки.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Остатки палеолитической культуры обнаруживаются на всем Пиренейском п-ове как в пещерах, так и под открытым небом. Ещё в глубокой древности ни Гибралтарский пролив, ни Пиренеи не препятствовали контактам первобытного населения п-ова с древнейшими обитателями Африки и Франции. Встречающиеся на п-ове в большом числе древние наскальные изображения, процарапанные или выполненные красками, родственны палеолитическому искусству пещер юго-зап. Франции (Аквитании) и североафриканским наскальным изображениям. Впервые шедевры искусства верхнего палеолита были обнаружены в 1876 в пещере *Альтамира* в Кантабрийских горах (провинция Сантандер). Необычайная выразительность изображений животных и техническое совершенство исполнения долгое время вызывали сомнение в их подлинности. Однако дальнейшие открытия (гроты Кастильо, Castillo, Пасьего, Pasiego, и др.) показали, что Кантабрия была одной из основных областей распространения палеолитических полихромных и гравированных изображений на стенах и сводах пещер. В главном «зале» пещеры Альтамира на своеобразной 14-метровой «фреске» чёрные бизоны чередуются с другими животными (красная лошадь, вепрь, олень или лань). Кантабро-аквитанский цикл наскальных изображений примечателен тем, что животное передаётся первобытным художником-охотником немногими энергичными линиями, в красках или каменным резцом, с поразительной силой и точностью, причём не только даны очертания тела, но и раскрыто его анатомическое строение в соответствии с избранным моментом движения. В ряде случаев, используя естественный рельеф поверхности, создатели изображений усиливали их пластический эффект. Изображались чаще всего сцены или объекты охоты. Животные часто представлены пойманными или убитыми, с вонзёнными в них стрелами или дротиками, а люди (изображённые гораздо более условно и схематично) — с оружием в руках, убивающими или ловящими зверей. На найденных в кантабрийских пещерах «жезлах вождей», роговых и костяных, процарапанные или рельефные изображения зверей стилистически близки современной им пещерной живописи. Известны образцы, хотя и малочисленные, миниатюрной круглой скульптуры конца палеолитической эпохи: вырезанные из кости выпрямители стрел в форме козьей головы (из пещеры Расканьо, Rascaño, провинция Сантандер) или схематически выполненные женские статуэтки (из пещеры Эль-Пендо, El Pendo, в той же провинции), однако без признаков преувеличения форм (стеатопигии), обычного для подобной скульптуры.



„Олень". Наскальный рисунок в пещере Альтамира (Сантильяна-дель-Мар, провинция Сантандер). Эпоха позднего палеолита. Зарисовка А. Брёйля.

Наскальная живопись эпохи мезолита. 1. „Танец женщин". Пещера в окрестностях Лериды. 2. „Сцена охоты". Пещера Ремигия (провинция Кастельон-де-ла-Плана).

Эпохи мезолита и неолита отмечены дальнейшим развитием наскальной живописи. Приобретая всё более обобщённый, условный характер, она доживает на Пиренейском п-ове до эпохи бронзы. В отличие от

изолированных и сравнительно крупных изображений животных в кантабрийских пещерах, росписи эпох мезолита и неолита (распространённые от *Лериды* до *Кадиса*) представляют написанные красной и чёрной красками небольшие (не выше 75 *см*) человеческие фигуры, причём не изолированные, а в композициях, одухотворённых динамикой повествования и воспроизводящих целые сцены охоты, войны, иногда семейной или общественной жизни. Эта трудно датируемая живопись, родственная африканскому циклу наскальных изображений, рано обнаружила тенденцию к схематизации и условности. Уже в переходное к неолиту время реалистические формы уступили место схематически намеченным фигурам, напоминающим обнаруженные на дольменах Португалии, Галисии и Астурии, а за пределами п-ова — на скалах Прованса во Франции и Лигурии в Италии.

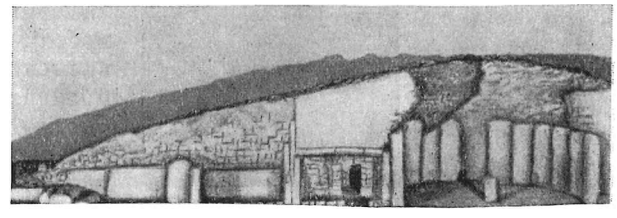
Типы древней керамики. 1—2. Колоколообразные сосуды эпохи энеолита из Ача-Пурчена (провинция Альмерия). Частное собрание. 3—4. Керамика из могильника в Лос-Мильярес. Музей Ашмола. Оксфорд.

С началом эпохи неолита связано возникновение керамики, первоначально лепленной от руки. Это — простейшие открытые сосуды, иногда процарапанные примитивным орнаментом из углублений и штрихов, образующих ленты. По-видимому, несколько позднее появляется и лепная (рельефная) орнаментика в форме горизонтальных и волнообразных полос из бугорков и ямок. Неолитическая керамика с лепными украшениями попадается на всей территории п-ова.

На заре эпохи бронзы в центральной части п-ова возникает культура колоколообразных сосудов, украшенных горизонтальными лентами и поясками из процарапанных штрихов. Она достигает расцвета на территории Андалусии и постепенно распространяется на С. и на З. Интенсивность развития, богатство форм и совершенство техники колоколообразных и близких им по орнаменту сосудов позволяют думать, что именно Пиренейский п-ов был родиной этой керамики, характерной для европейского энеолита. В начале эпохи бронзы на Ю. и Ю.-В. п-ова широко распространялась «альмерийская культура», важным центром которой было поселение Лос-Мильярес (Los Millares, близ *Альмерии*), где обнаружены следы земляных оборонительных сооружений и остатки примитивного водопровода. Для керамики этой культуры характерны широкогорлые кувшины, украшенные преимущественно в верхней части тулова процарапанным зооморфным, растительным или геометрическим орнаментом. С ростом производства металла совпадает развитие мегалитических погребальных сооружений — дольменов, обнаруженных лишь на С. Португалии (Анта-Паредиш, Anta Paredes, близ Эворы, см. *Португалия*), либо выложенных каменными плитами подземных гробниц с дромосами (крытыми коридорами). Позднейшие гробницы перекрыты ложным сводом.

Следующий этап в развитии культуры п-ова в эпоху бронзы представлен «культурой Эль-Аргар», названной так по некрополю близ Альмерии. Она была продолжением альмерийской. Судя по поселению Эль-Офисио (El Oficio, провинция Альмерия), жилища прямоугольного плана возводились из камня. Многообразные бронзовые изделия, как и керамика этой эпохи, почти лишены украшений, встречается лишь простейший геометрический орнамент, несколько более богатый на ювелирных изделиях (гривнах, кольцах, подвесках и т. п.), обнаруживаемых в погребениях времени развитой бронзы. Одновременная культура на территории Португалии и Галисии родственна эль-аргарской. На наскальных изображениях в Галисии прогрессирующая схематизация рисунка превратила его в комбинацию из точек, концентрических и параллельных линий, напоминающую гравированный орнамент некоторых мегалитических памятников *Ирландии* (см.) и Бретани (см. *Франция*). К этому же типу

Могильник в Лос-Мильярес (близ Альмерии). Продольный разрез (макет). Археологический музей. Барселона.



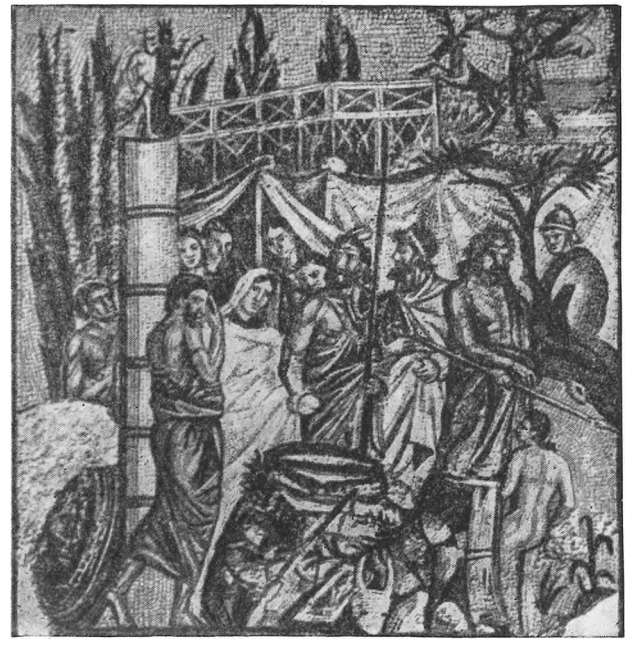
Терракотовые маски с острова Ивиса. Не позднее 7 в. до н. э. Национальный археологический музей. Мадрид.

относятся наскальные рисунки, найденные близ Понтеведры (Pontevedra). На территории Каталонии культура эпохи ранней бронзы была также родственна «культуре Эль-Аргар». Однако для местной керамики типично раннее появление рельефного орнамента, удержавшегося на севере Пиренейского п-ова и в эпоху раннего железа, а в центре страны (при незначительном греко-пуническом влиянии) — вплоть до времени римского владычества.

На Ю. и Ю.-В. п-ова определяющим оказалось влияние финикийско-пунического и греческого искусства. Появление на побережье финикийцев (по-видимому, в 10—9 вв. до н. э.) ускорило переход к культуре железа. К этому времени относится образование на Ю. п-ова Тартесского царства (библейский Таршиш), известного своей торговлей металлами через финикийскую колонию Гадейра (Кадис). Финикийцы, а вслед за ними и карфагеняне обосновались также на о-ве Ивиса (провинция Балеарские о-ва), где найдены остатки культовой архитектуры, сочетавшей местные формы с восточными (Передней Азии). Каменные рельефы и культовые статуэтки из бронзы и терракоты, найденные в святилищах, обнаруживают сиро-карфагенские и греческие (ионические) влияния. Греки, вслед за финикийцами устремившиеся к берегам Пиренейского п-ова ок. 7—6 вв. до н. э., основали на его вост. побережье ряд колоний. Эмпории (Ампуриас), Гемероскопейон и Майнака были богатыми и благоустроенными греческими городами, при раскопках которых обнаружены прекрасные памятники греческой архитектуры и пластики, а также художественного ремесла (торевтики и керамики). Влияние греческих колоний сказалось прежде всего в юж. и вост. областях п-ова, где ок. 8 в. до н. э. возникла иберийская культура, в которой элементы, типичные для *гальштатского искусства* (см.), сочетались с греко-пуническими. Характерные для этого времени греческая расписная керамика и карфагенские поделки из стеклянной пасты — нередкие находки в иберийских поселениях вост. побережья. К числу культовых статуй «греко-финикийского стиля» принадлежит и знаменитая «Дама из Эльче» (см. *Иберы*).

Власть Карфагена, утвердившаяся на значительной части п-ова в 4—3 вв. до н. э., была во 2 в. до н. э. сломлена Римом, к началу нашей эры завоевавшим весь п-ов. Римское владычество привело к утверждению рабовладельческого строя и к глубокой романизации местной культуры. Пиренейский п-ов чрезвычайно богат памятниками римской античности, сохранившимися в бывших центрах римской администрации или в точках пересечения важных торговых путей. Памятники как монументального зодчества римлян (театр и цирк в *Мериде*, триумфальная арка и остатки т. н. «дворца Августа» в *Таррагоне* и мн. др.), так и их обширного гражданского и фортификационного строительства (мосты и акведуки Таррагоны, *Сеговии*, Мериды, Алькантары, Alcantara, провинция Касерес, и др.) типичны для унифицированной архитектуры римских провинций. Римляне ввели в строительную культуру п-ова принципы рационального градостроительства и ордерной композиции общественных зданий, а также римские конструкции (регулярная кладка на растворе, арки и своды), которые надолго стали конструктивной основой архитектуры Испании и Португалии. Над мегалитической иберийской кладкой основания стен и башен Таррагоны возвышается надстроенная часть, сложенная из регулярных каменных квадров римского типа. Отчётливо сказались местные особенности в погребальных памятниках этого времени: горельефный портрет таррагонской матроны воспроизводит на фоне традиционного линейного орнамента местный тип женского лица. Обнаруженные остатки настенной живописи (в Мериде, Италике, Italica, Таррагоне и др. местах) относятся к позднеримскому времени и напо-

Терракотовые статуэтки из некрополя на острове Ивиса. Около 5 в. до н. э. Национальный археологический музей. Мадрид.



„Жертвоприношение Ифигении". Мозаика из Ампуриаса (провинция Жерона). Археологический музей Барселоны.

минают фрески Геркуланума и Помпей. В некрополе Кармоны (Carmona), в гробнице Постимио найдена фреска, подписанная C. Silva (nus) — первым дошедшим до нас именем испанского художника. В 2—3 вв. широкое распространение получили мозаики, где, наряду с геометрическим орнаментом, нередки мифологические сюжеты: «Триумф Вакха» (в одном из домов *Сарагосы*) и вакхическая сцена (в Провинциальном музее в Мериде). Реалистична и чрезвычайно выразительна по композиции и краскам мозаика «Жертвоприношение Ифигении» из Ампуриаса (Ampurias, провинция Жерона). Характерны для местных традиций мозаики, изображающие ристания на колесницах, в бешеном аллюре, с отрывающимися от постромок лошадьми и опрокидывающимися колесницами. Такие изображения напоминают древние наскальные рисунки. Иберийские черты проступают также в местных портретах римских правителей и императоров (бюст Юлия Цезаря в музее в Берлине и портреты императоров Феодосия I, Аркадия и Гонория на золотом «диске Феодосия», найденном в Альмендралехо, Almendralejo, провинция Бадахос).

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Господство римлян, длившееся свыше шести столетий, унифицировало и романизировало то сплетение различных художественных традиций, которое образовалось в И. к моменту превращения её в римскую колонию. Но с вторжением в нач. 5 в. *германцев* (см.), образованием вестготского королевства (2-я пол. 5 в.) и феодализацией И. господствовавшие в ней формы римского провинциального искусства обогатились новыми чертами. Тонкий и сложный резной орнамент, украшающий дошедшие до нас памятники вестготской архитектуры, или ювелирное великолепие памятников «полихромного стиля», в т. ч. обнаруженных в Гуаррасаре (Guarrazar), близ Толедо, т. н. вотивных корон вестготских королей,— ранние примеры той тяги к декоративному богатству форм, которая в дальнейшем стала характерной для народной художественной традиции И.

Событием, решающим для средневековой И., явилось внезапное и стремительное завоевание основной части страны арабами в 711—713. Последовавшая за этим борьба за возвращение утраченных земель, в дальнейшем названная «реконкистой», в значительной мере определила особенности феодализма в И. Борьба с завоевателями, начатая уже в 8 в. небольшими княжествами в сев.-зап. отрогах Пиренеев, избежавшими завоевания, первоначально развивалась с переменным успехом. Но в 11 в. распад Кордовского халифата и распри среди возникших вместо него многочисленных мелких эмиратов позволили образовавшимся к тому времени на С. «христианским» государствам (Астурии, Леону, Кастилии, Наварре, Барселонскому графству) значительно расширить свои владения за счёт отвоёванных земель. В 1085 была освобождена бывшая столица вестготского королевства — Толедо — впоследствии столица Новой Кастилии, поглотившей большинство сев.-зап. княжеств и вынесшей основное бремя борьбы с маврами (арабами и берберами). На С.-В. Барселонское графство слилось с королевством Арагон (1137). В 1212 в битве при Лас-Навас-де-Толоса объединённые силы Кастилии, Арагона, Наварры и Леона нанесли маврам сокрушительное поражение, которое открыло путь в цветущую Андалусию. К концу 13 в. во власти мавров оставалось только небольшое защищённое горами королевство Гранада, но и этот последний очаг некогда блестящей цивилизации пал в 1492 под ударами окончательно объединившихся в 1479 Кастилии и Арагона. Реконкиста была завершена. Она длилась свыше семи столетий и велась под знаменем церкви, покровительству которой и приписывались суеверием успехи борьбы с маврами. Это объясняет глубокое влияние католицизма на мировоззрение средневеко-

вой И. с его подчас фанатической и нетерпимой религиозностью. Вместе с тем в «христианскую» И. проникало плодотворное влияние мавританского юга. Отсюда странное сочетание аскетического и воинственного благочестия с тягой к изощрённому богатству и яркости художественных форм.

Реконкиста не была непрерывной войной, и в длительные промежутки мира мавританские влияния на слагавшуюся художественную культуру средневековой И. проникали на С. страны. Раздираемые противоречиями и усобицами «христианские» государства нередко вступали во временные союзы с отдельными эмиратами. Главными проводниками этих влияний были христиане-беженцы («мосарабы»), стекавшиеся на С. из областей, находившихся под властью мавров, и «мудехары», т. е. оставшиеся на отвоёванной территории нехристиане (мавры и евреи), преимущественно ремесленники. Сложность процесса становления собственно испанской художественной культуры была обусловлена многообразием и контрастами природных условий страны, так же как и противоречиями самой реконкисты. Влияния мавританской цивилизации, остававшейся, несмотря на распад халифата, в сущности своей единой, попадая в «христианские» государства, воспринимались здесь по-разному, в зависимости от естественно-географической среды и господствующей культурно-исторической традиции, не говоря уже о том, что они сталкивались с влияниями других культур. Суровая и воинственная Кастилия, с её каменистыми плоскогорьями, издавна тяготела к центральной Франции, монахи и рыцари которой принимали широкое участие в «крестовом походе» реконкисты. Арагон и Каталония, богатые трудолюбивыми и процветающими городами, были обращены к торгово-промышленному Лангедоку (в южной Франции) и к Италии, и только на вечнозелёном юге, в Андалусии, обращённой скорее к Африке, чем к Европе, мавританская культурная традиция долго оставалась главенствующей. Такое многообразие и противоречивость развития художественной культуры средневековой И. создают впечатление некоторой непоследовательности её эволюции (особенно архитектуры) в различных областях страны.

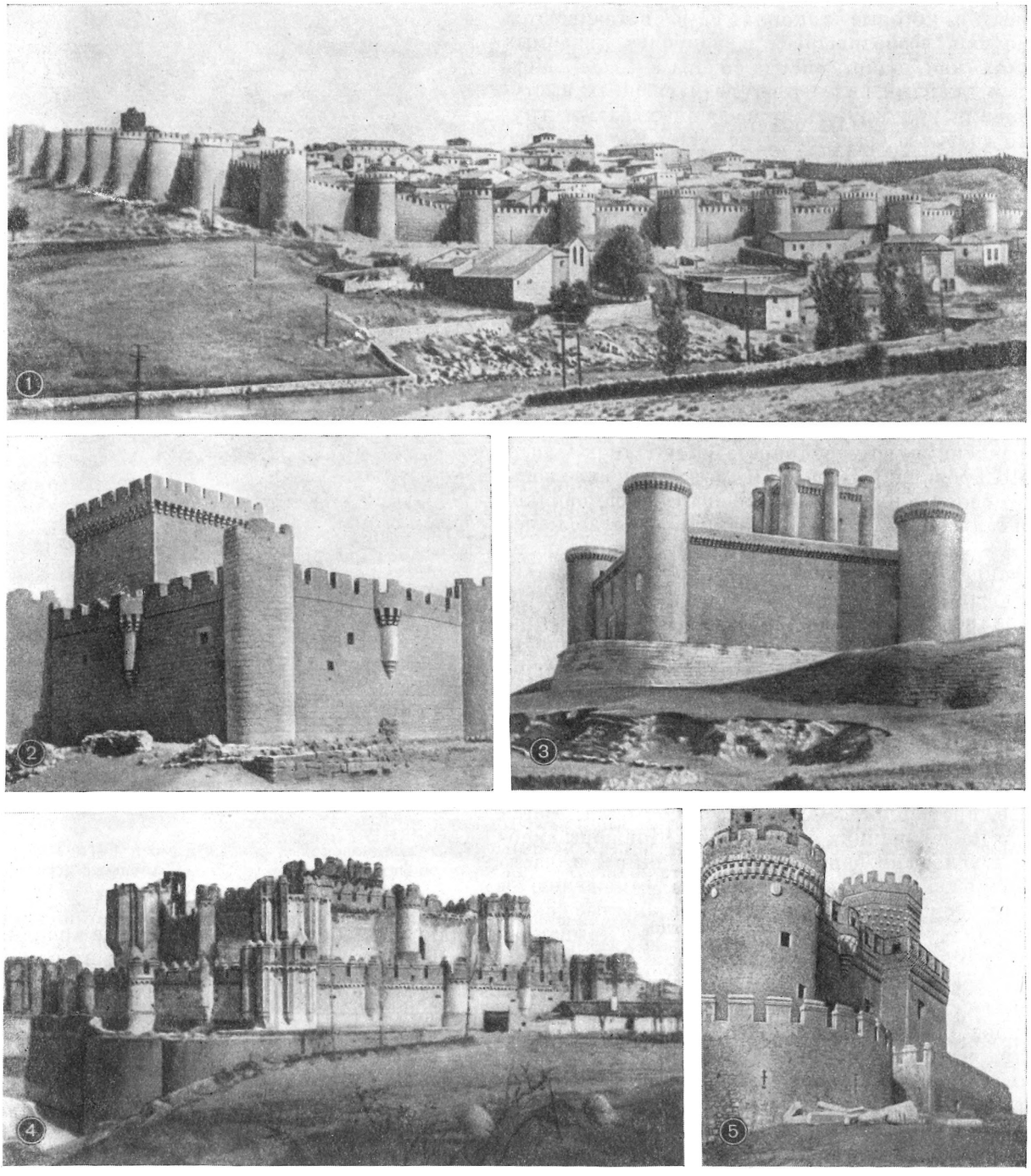
Архитектура. По мере продвижения на юг росло число укреплённых поселений — опорных пунктов реконкисты. Свободные от сеньоральной зависимости, они рано приобрели статус городов. Немало городов возникло и в связи с развитием ремесла и торговли по соседству с замками и монастырями (*Бургос*, *Сантьяго-де-Компостела* и др.). С ростом производительных сил ожили и стали развиваться заглохшие римские города (*Мерида*, *Сарагоса*, *Асторга*, *Касерес*, *Леон* и др.). Но особенно благоприятными были условия для развития средневековых городов Арагона и Каталонии с их интенсивными торговыми связями со странами юго-зап. Европы. Производственные и правовые различия обусловили пестроту градостроительной традиции средневековой И. Заключённая в городские стены тесная застройка развивалась стихийно в зависимости от природных условий и от того, что именно послужило ядром данного города — древнеримское поселение, монастырь, укрепление или торгово-промышленная колония, возникшая в точке пересечения важных торговых путей. Узкие извилистые улицы вели от городских ворот к рынку и городской площади, где высились ратуши, церкви и другие общественные здания. Города знойной Андалусии всё ещё сохраняют свой «мавританский» колорит — запутанное сплетение переулков и тупиков, дома с глухими побелёнными стенами, замкнутые сады. Тип мавританского жилого дома с внутренним двориком («патио») и галереями, плоской или черепичной кровлей, с деревянными решётками окон и балконов, с ярко раскрашенными, нередко кессонированными наборными потолками («артесонадо») и облицовкой внутренних стен полихромными изразцами («асулехо»), став подлинно народным, обрёл в «христианской» И. свою вторую родину. В ряде городов артели строителей из числа мусульман и евреев осуществляли практически всё гражданское и жилищное строительство. Хотя типы массовых жилищ естественно разнились в зависимости от климатических условий, бытовой традиции и наличного материала, повсеместной была тенденция ограничивать число и размеры проёмов, обращая внешне замкнутое жилое пространство в сторону внутренних дворов. С другой стороны, немногочисленные сохранившиеся примеры каменных жилищ Каталонии напоминают обычные дома горожан романской эпохи в Провансе и Бургундии (см. *Франция*): двухэтажная каменная постройка с мастерской или торговым помещением в нижнем этаже и жилищем — в верхнем. В Кастилии нередко вдоль фасадов устраивались галереи на деревянных столбах или каменных аркадах. Многочисленность мелкого дворянства вызвала широкое строительство укреплённых жилищ, особенно в городах Кастилии. В отличие от этих суровых сооружений (городские замки «торрехон» в Касересе и др.), где к единому основному объёму примыкает башня, в Каталонии даже в дворцовых зданиях башни не акцентированы, а полные приветливости и очарования внутренние дворики обрамлены изящными аркадами. В системе городских укреплений основную роль играли крепостные стены, чаще всего две концентрические

стены, в которые с конца 12 в. встраиваются и церкви, возводившиеся в наиболее уязвимых точках (как, напр., апсида собора в *Авиле*). Мерный и тяжёлый ритм стен, расчленённых выступающими полукружиями массивных башен, глубоко созвучен безлесному пейзажу кастильского плоскогорья (Авила; Берланга-де-Дуэро, Berlanga de Duero, провинция Сория). Система концентрических стен с проходом между ними, как и ступенчатые зубцы, были заимствованы, по-видимому, у арабов. Но консервативное крепостное строительство арабов (кирпичные стены с прямоугольными башнями) оказало в дальнейшем мало влияния на фортификационное искусство И., следовавшее скорее опыту Франции и крестоносцев.

Типы средневековых жилых домов: 1 — в Ланга-де-Дуэро (провинция Сория); 2 — в Томельосо (провинция Сьюдад-Реаль).

В Кастилии почти нет замков старше 14—15 вв., и связаны они скорее с феодальными усобицами, чем с реконкистой. Это чаще всего сильно укреплённые резиденции феодалов (замок Олите, Olite, провинция Наварра и др.). Собственно военные сооружения (замок-крепость храмовников Монтальбан, Montalban, провинция Толедо, конец 13 в.) редки. Если ранние замки возникали на вершинах холмов или по краям обрывов и в плане следовали конфигурации местности, то позднейшие строились уже на ровном месте в плане прямоугольника с угловыми башнями. В отличие от мавританских укреплений, прямоугольные башни (Монтеалагре, Montealagre, провинция Вальядолид, Ампудия, Ampudia, провинция Паленсия и др.) встречаются значительно реже цилиндрических или полукруглых (замки Торрелобатон, Torrelobatón, провинция Вальядолид; Вильялонсо, Villalonso, провинция Самора; Барко де Авила, Barco de Avila, провинция Авила, и др.). Донжоны снабжены угловыми башенками («турелями») и часто расположены эксцентрически по отношению к ограждающим куртинам. Парадные и жилые покои, по примеру городских резиденций, раскрываются во внутренние дворы, обрамлённые аркадными галереями. Со 2-й пол. 15 в. замки начинают превращаться в парадные резиденции; как пространственная композиция, так и убранство становятся богаче и живописнее. Оборонные элементы строящихся или перестраивающихся замков оказываются не более как бутафорией: в башнях, опоясанных лепными карнизами в форме машикули или за глинобитными стенами, облицованными розовыми изразцами, скрыты роскошно отделанные парадные интерьеры (замки Мансанарес эль Реаль, Manzanares el Real, в провинции Мадрид; Ла Кока, La Coca, в провинции Сеговия, и др.). Одним из наиболее ранних замков этого типа был Алькасар, близ *Сеговии*.

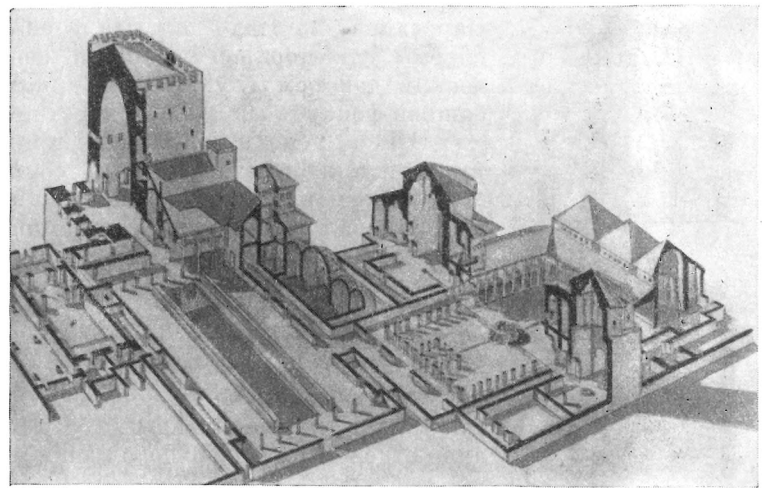
Сложная стилистическая эволюция средневековой архитектуры И. протекала гл. обр., в монументальном зодчестве. Немногочисленные сооружения, сохранившиеся от эпохи вестготов, просты по композиции, но в интерьере украшены довольно пышным резным декором, в котором господствуют варваризованные мотивы искусства поздней античности (церкви Сан-Хуан в Баньосе, Baños, провинция Паленсия, 661; Санта-Комба де Банде, близ Оренсе, Orense, 7 в., и др.). Вестготы, по-видимому, первыми конструктивно применили подковообразную арку, встречающуюся в орнаменте ряда позднеримских стел и ставшую характерной для раннесредневековой архитектуры Пиренейского п-ова. Мало сохранилось и от ранней арабской архитектуры. От арабской Кордовы, с её водопроводами, мостами и садами, до нас дошли лишь лабиринт узких улиц и превращённая в собор мечеть, типа «колонных мечетей» Каира (см. *Египет*), Самарры (см. *Ирак*) и др. Эти мечети, разделённые рядами колонн на «нефы», равные по высоте и ширине, можно было по мере нужды



Средневековая крепостная архитектура. 1. Авила. Городские стены. Конец 11 в. 2. Замок Вильялонсо (провинция Самора). 15 в. 3. Замок Торрелобатон (провинция Вальядолид). 15 в. 4. Замок Ла Кока (провинция Сеговия). 15 в. 5. Замок Мансанарес эль Реаль (провинция Мадрид). 14—15 вв. Лоджии (мирадорес), 1480, архитектор Х. Гуас.

расширять пристройкой новых «нефов», не нарушая цельности композиции. На протяжении 9—10 вв. мечеть в Кордове расширялась трижды. Композиция её, основанная на ритме равнозначных пространственных ячеек,— прямая противоположность единству композиции христианских храмов, с их чёткими акцентами и подчинением второстепенных элементов главным. Ряды колонн,

соединённых двухъярусными подковообразными арками, уходят в полумрак огромного зала и, повторяя в различных раккурсах мотив арочной галереи, создают впечатление беспредельности архитектурного пространства, его насыщенности и богатства. Но простая и рациональная исходная форма теряется в ритме многократного повторения, и на первый план выступает не конструктивное, а декоративное начало. Чередование кирпичных клиньев арок с белокаменными, обогащая интерьер декоративно, в то же время ослабляет впечатление конструктивности самой арки. Благодаря ширине пролётов двухъярусных аркад (прототипом их, возможно, явились римские акведуки) колонны выигрывают в стройности, но возникающее при этом чувство лёгкости граничит с ощущением неустойчивости всей конструкции. Сочетание ярких красок с многообразием фактуры облицовочного материала (мечеть Баб Мардум в *Толедо*, 960, ныне церковь Санто-Кристо де ла Лус) превращало сплошь покрытые декором плоскости в орнаментальные ковры. Предел насыщенности декором был достигнут во дворце эмиров *Гранады* — Альгамбре — комплексе разновременных (13—14 вв.) построек, сгруппированных вокруг внутренних двориков. В многочисленных парадных и интимных покоях, подобно сталактитам, свисают сотовые своды, расчленённые бахромой кружевных арок. Всё, однако, выполнено в дереве, алебастре и стуке резцом, штампом или отливкой. Конструкция откровенно превращена в декорацию. Альгамбра завершила многовековую эволюцию мавританского зодчества от математически ясных конструкций и строгого декора к иррациональной декоративности, зрительно разрушавшей тектонику.

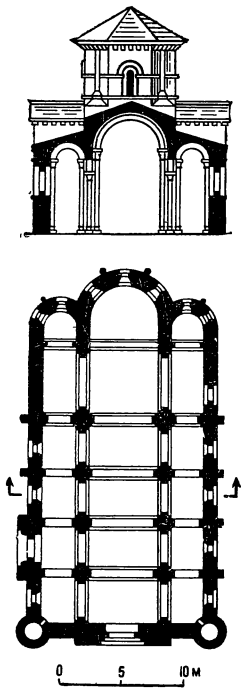


Альгамбра (в Гранаде). 13—14 вв. Аксонометрический разрез ансамбля.

Пространственным и декоративным особенностям ранней мавританской архитектуры Ю. на крайнем С.-З. п-ова противостояла архитектура, складывавшаяся независимо в процессе развития местной вестготской традиции. Так, в Астурии, вокруг *Овьедо* ещё в 9 в. возникла группа небольших каменных церквей, щедро украшенных в интерьере скульптурной резьбой и росписью (Сан-Хуан де лос Прадос, ок. 830, Санта-Мария де Наранко, ок. 850, Сан-Мигель де Линьо, ок. 848, и др.). Перекрытые цилиндрическими сводами, они отличаются выразительной собранностью объёмно-пространственной композиции и мастерски выполненными конструкциями (кладка стен и сводов), неожиданными для столь раннего времени.

В 10—12 вв. мосарабы стали широко распространять на С. приёмы кирпичной архитектуры Ю., хорошо представленной башней «Ла Хиральда» в *Севилье* (минарет, ныне колокольня собора, 1184—96). Наиболее ранние из построек мосарабов, занёсших на север выносные карнизы, консоли, скрещивающиеся глухие арки, дольчатые купола, апсиды, завершённые снаружи плоской стеной, сконцентрированы вокруг *Леона* (Сантьяго де Пеньяльба, ок. 920, Санта-Мария де Лебанья, 924, и др.). Некоторые из них отличаются большим изяществом пропорций (Сан-Мигель де Эскалада, 912—913). В дальнейшем важным центром строительства мосарабов стал Саагун (Sahagun, провинция Леон), где кирпичные стены ряда церквей сплошь украшены перекрещивающимися глухими арками, а нервюры башен средокрестия образуют по мавританской традиции восьмиконечную звезду (Сан-Тирсо, ок. 1123, Сан-Лоренсо, конец 12 в., и др.).

С эволюцией мавританского зодчества в сторону декоративности Ю. перестал быть источником прогрессивных конструкций, а на С., поглощённом хронической войной, самостоятельная строительная мысль вскоре заглохла. Исключением была только Каталония, рано отвоёванная франками у арабов (785—811). Культура её тяготела к Лангедоку (см. *Франция*) и Ломбардии (см. *Италия*). Уже к нач. 11 в. ломбардо-каталонская архитектура достигла стилистической зрелости, давшей основание называть её «первым романским стилем». В Каталонии она представлена рядом трёхнефных церквей, сложенных из хорошо отёсанного камня, сплошь перекрытых цилиндрическими сводами, с бойницами вместо окон и колокольней, напоминающей донжон (Санта-



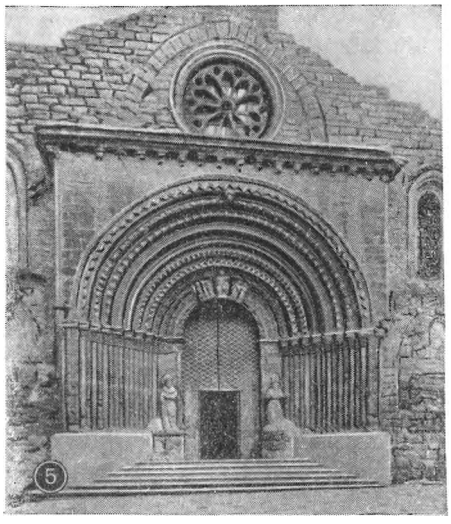
Церковь Сан-Мартин в Фромисте (близ Паленсии). 1066. Разрез и план.

Мария в *Риполе*, 1020—32, Сан-Висенте в Кардоне, Cardona, провинция Барселона, ок. 1020—40). На фоне скалистого ландшафта Пиренеев строгие объёмы этих церквей-крепостей, связанные воедино «ломбардским» тектоническим декором (глухие арки, аркатурный фриз) и уравновешенные мощной башней-фонарём над средокрестием, не лишены впечатляющего величия.

В 11 в. успехи реконкисты привели к освобождению значительных территорий, колонизация которых сопровождалась интенсивным строительством церквей и монастырей. Монашеский орден клюнийцев (см. *Бургундия*) монополизировал обслуживание паломников на дорогах, пролегавших через сев. районы И. к Сантьяго-де-Компостела, популярность которого соперничала с Иерусалимом и Римом. На этом «французском пути» и возникли во 2-й пол. 11 в. первые романские церкви И., типологически сложившиеся во Франции. Сан-Висенте, лучшая из романских церквей Авилы, в своих основных элементах (12 в.) — зрелый образец бургундской школы. Но в большинстве романских церквей И. рано обнаружились свои особенности: три параллельные апсиды либо непосредственно примыкают к трансепту, либо отделены от него небольшим пространством, а плечи трансепта вовсе не выступают или едва намечены. Т. обр., отсутствуют как обычный в монастырских церквах хор, так и план в форме латинского креста (Сан-Мартин в Фромисте, близ *Паленсии*, 1066). Со временем для испанских церквей типичными стали размещение святилища в центральной апсиде («капилья майор») и загромождение нефа «хором» («коро»), ограждённым решётками («реха»). Важнейшее сооружение И. той эпохи — монастырская церковь в Сантьяго-де-Компостела (ныне собор; ок. 1080—1211), романское ядро которой было в 17—18 вв. одето в пышные барочные одежды. Одна из пяти больших паломнических церквей своего времени, она в пространственном отношении целиком повторяет этот французский тип (церковь Сен-Сернен в Тулузе, см. *Франция*). Склонность к пышному пластическому убранству, в дальнейшем ставшая типичной для испанской архитектуры, предвосхищена в этой церкви великолепием её гранитного «Портика славы».

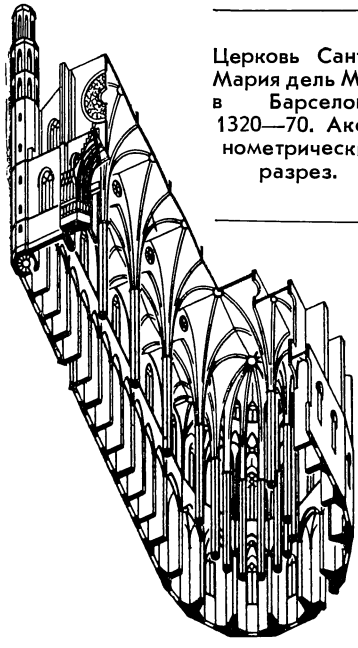
Частые перерывы в строительстве лишили испанскую романику чёткой линии развития. Но при всём многообразии форм в культовом зодчестве И. наметились некоторые общие черты: грубоватая тяжесть конструкции, господство прямых линий, строгая геометричность объёмной композиции, плоские кровли и прямоугольные башни без шпилей, резко очерченный силуэт. В тяжёлых, нерасчленённых массах этих сооружений есть нечто, напоминающее крепостную архитектуру. Характерно контрастное сопоставление пластически богатых участков наружных стен (особенно западных фасадов) с обширными гладкими плоскостями, почти вовсе лишёнными убранства.

Романский портал церкви в Аграмунте (провинция Лерида). 1283.



Своеобразна группа позднероманских церквей, на рубеже эпохи готики возникших в р-не Саламанки (соборы в Саламанке, 1160, *Саморе*, 1154—1174, *Сьюдад-Родриго*, 12 в.— 1230, и др.). В них применены четырёх- и восьмичастные своды на нервюрах, типа анжуйских во Франции. Важнейшая особенность этих церквей — купол («симборио») на парусах над средокрестием, поднятый на барабан, к которому, подобно контрфорсам, примыкают башенки. В *Сеговии* сосредоточена характерная для этого города группа церквей 12—13 вв. (Сан-Мильян, Сан-Мартин, Сан-Эстеван и др.), перекрытых расписными деревянными потолками. Снаружи эти церкви обрамлены портиками, возможно служившими крытыми рынками или местом общественных собраний.

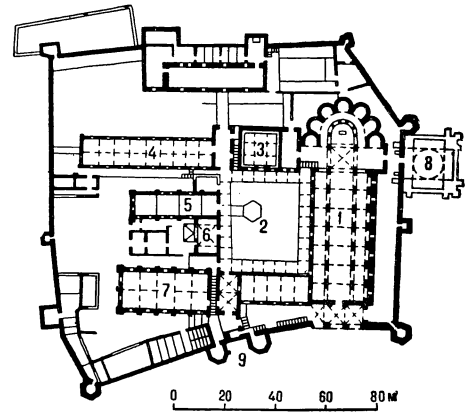
Дорогу готике, как и во многих странах Европы, подготовили передовые конструкции, распространявшиеся орденом монахов-цистерцианцев (см. *Франция*). Но руины цистерцианских построек, почти вовсе лишённых убранства, кажутся чужеродными в стране, долго не понимавшей языка



Церковь Санта-Мария дель Мар в Барселоне. 1320—70. Аксонометрический разрез.

чистой тектоники. Исключением явилась Каталония, где великолепные ансамбли цистерцианских монастырей (Санта-Креус, 12—14 вв., Поблет, 1150—14 в., и др.) сыграли не последнюю роль в прогрессивном развитии её гражданской и культовой архитектуры.

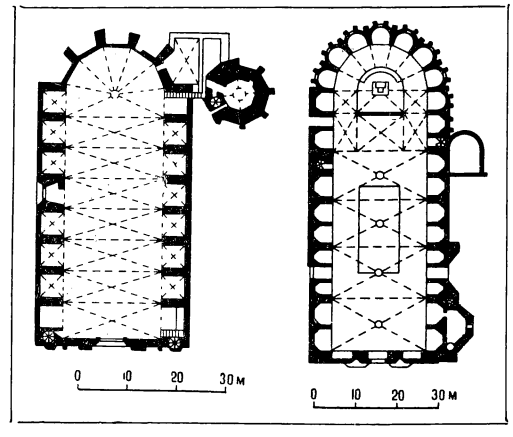
Развитие готики на протяжении 13—14 вв. в И. отмечено отсутствием стилистического единства. Издавна существовавшие различия в архитектуре отдельных областей И. лишь обострились. В 1-й пол. 13 в. были начаты постройкой три важнейших готических собора Кастилии (в Бургосе, Толедо и Леоне). За исключением приземистости основного объёма и некоторых частностей пространственной организации, эти три собора воспринимаются как целиком французские постройки на испанской земле. Кастилия и в дальнейшем ничего не добавила к композиционным и конструктивным достижениям французской готики. В Арагоне и Валенсии руками арабских мастеров создавалась архитектура, мавританская по формам, конструкциям и декору, хотя и не совсем чуждая композиционным приёмам готики. Строительным и декоративным материалом здесь являлся кирпич, из которого выкладывались ковровые орнаменты (плетёнка, глухие фестончатые арки, мозаичная кладка). Применялась также резьба по алебастру и стуку. К церквам примыкают квадратные или восьмиугольные башни-колокольни, напоминающие минареты (Сан-Сальвадор и Сан-Мартин в *Теруэле*, обе 14 вв., и др.). Кроме Каталонии, эта архитектура («стиль мудехар») получила распространение повсюду, где оседали ремесленники-мусульмане. В Толедо, помимо ряда церквей (Сан-Роман, 1221, Сантьяго дель Арравель, 1265, Санто-Томе, нач. 14 в.), ими были перестроены в нач. 14 в. городские ворота Пуэрта дель Соль. Мечети и синагоги превращались в церкви (Санта-Мария ла Бланка, 1180—13 в., Эль Трансито, 1360—66, обе в Толедо, и др.), что приобщало христианское храмостроение к приёмам и формам мавританской архитектуры.



Цистерцианский монастырь Поблет. 12—14 вв. План расположения монастырских строений: 1 — церковь; 2 — клуатр; 3 — зал капитула; 4 — библиотека с дормиторием на 2-м этаже; 5 — трапезная; 6 — кухня; 7 — погреб; 8 — сакристия; 9 — главный въезд.

В 14 в. центром строительной деятельности становится Каталония. Развивавшаяся торговля давала средства для интенсивного строительства церквей и общественных зданий, способных вместить растущее население каталонских городов. Трезвость господствовавшего мировоззрения выражена суховатой логичностью каталонской готики. Наилучшая обозримость алтаря для максимального числа молящихся обеспечивалась исключением трансепта и венца капелл и возведением либо обширного однонефного зала (собор в *Жероне*, 1325—1607, церковь Санта-Мария дель Пино в Барселоне, 15 в.), либо трёхнефного с очень широким средним нефом и узкими боковыми (соборы в Барселоне, 1298—15 в., и *Пальме*, 1230—1601, церковь Санта-Мария дель Мар в Барселоне, 1320—70). Важнейшим достижением каталонских строителей было перекрытие на очень большой высоте необычайно широкого для того времени пространства (пролёт нефа собора в Жероне достигает 24 *м*) сводами, распор которых погашается мощными внутренними контрфорсами, между которыми размещены капеллы. В интерьерах господствует полумрак, но высокие и стройные опоры с едва намеченными профилями капителей и

Слева — план церкви Санта-Мария дель Пино в Барселоне (15 век). Справа — план собора в Жероне (1325—1607).



баз создают ощущение простора и лёгкости. В отличие от других областей И. декор применён очень скупо: сдержанное, но выразительное величие каталонских церквей достигнуто чисто архитектурными средствами. Преобладают нерасчленённые объёмы, крупные, обобщённые формы. Если в конструкциях каталонской готики заметно влияние цистерцианцев, то многое в её композиционных особенностях объясняется близостью Лангедока (собор в Альби, см. *Франция*). Как влияние цистерцианцев, так и соседство Лангедока сказались и на готических клуатрах Каталонии, примечательных своими стройными колонками (Санто-Доминго в Жероне, 1276, Сан-Франсиско в Пальме, 1286, и др.). Такие клуатры повлияли на формы «патио».

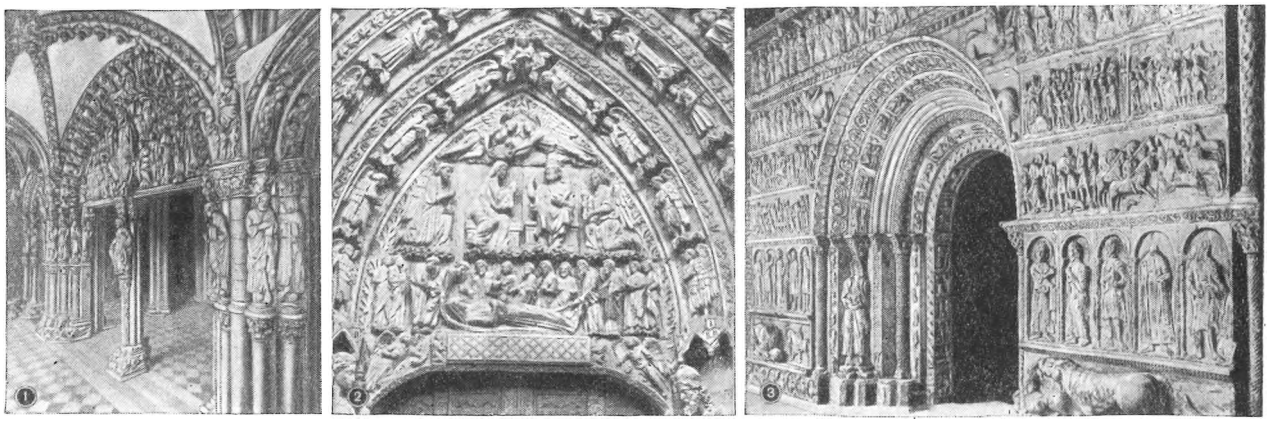
Первенство Каталонии несомненно и в архитектуре гражданских сооружений. Венцом каталонской готики явилась биржа в Пальме (1426—51) — обширная постройка с восьмигранными угловыми башнями, послужившая типологическим примером для бирж *Валенсии* и Сарагосы. В интерьере эти биржи напоминают просторные нефы каталонских соборов. В ряде случаев в гражданском строительстве применялась смешанная (деревянно-каменная) конструкция. Экономичность, простота и художественные достоинства деревянных покрытий, пригодных для очень широких пролётов, сделали их популярными в многолюдных городах юга.

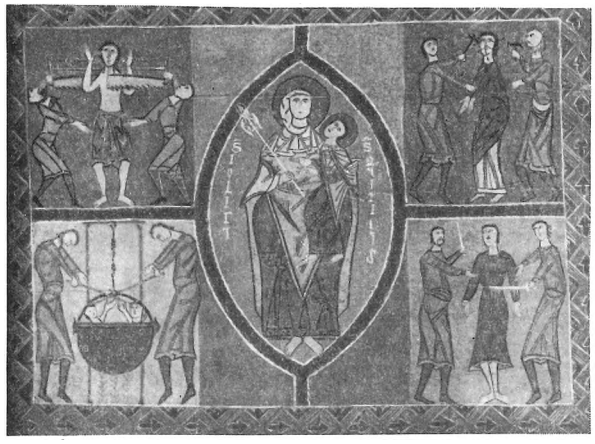
В районах, бедных камнем (Арагон, отчасти Валенсия), архитектура «стиля мудехар» соперничала и скрещивалась с готикой. В перестроенном из мечети соборе Ла Сео в Сарагосе (1119—1550) стены, облицованные орнаментальными панно из кирпича и изразцов, прорезаны окнами с готическими переплётами, а в симборио причудливо сплетены формы готики и «стиля мудехар». По всему Арагону рассеяны выполненные в кирпиче и крайне перегруженные геометрическим орнаментом поздние колокольни-минареты (в провинции Сарагоса — в Калатаюде, Calatayud, конец 15 в., Альфахарине, Alfajarin, 1486, Утево, Utebo, 1544, и др.).

Свойственное средневековой архитектуре И. стилистическое многообразие с 15 в. начинает уступать место известной унификации. Объединение Кастилии и Арагона (1479), открытие Америки (1492) и падение Гранады (1492) благоприятствовали консолидации испанской народности и развитию единой национальной культуры. Страна стояла на пороге столетия, сулившего ей неслыханную мощь и богатство. Создавались предпосылки и для возникновения подлинно национальных форм испанской архитектуры. Но три важнейших сооружения того времени — гигантские соборы Севильи, Саламанки и Сеговии, знамениты скорее размерами, чем архитектурно-художественными достоинствами. Установлено, что большинство выдающихся мастеров, работавших в 15 в. в И., были иноземцами. Неизвестному иностранному мастеру, по-видимому, принадлежал и проект собора в Севилье (1402—1506), послужившего примером испанским архитекторам не только при строительстве соборов Саламанки (1513—1733) и Сеговии (1522—1626), но также собора в *Асторге* (1471—1693), церкви Сан-Мигель в *Хересе-де-ла-Фронтера* (1482) и др. Объёмно-пространственной композиции этих крупных построек не хватало целостности, а сдержанное убранство интерьера противоречило традиционной тяге к декоративности.

Изобразительное искусство. Испанская скульптура романского периода была тесно связана с культовой архитектурой. Капеллы и порталы церковных зданий украшались статуями, рельефами, капители колонн — резным декором, сочетавшим растительный и геометрический орнамент

1. Мастер Матео. „Портик славы" собора в Сантьяго-де-Компостела. 1168—88. 2. Тимпан портала собора в Леоне. 2-я половина 13 в. 3. Портал церкви Санта-Мария в Риполе. Середина 12 в.



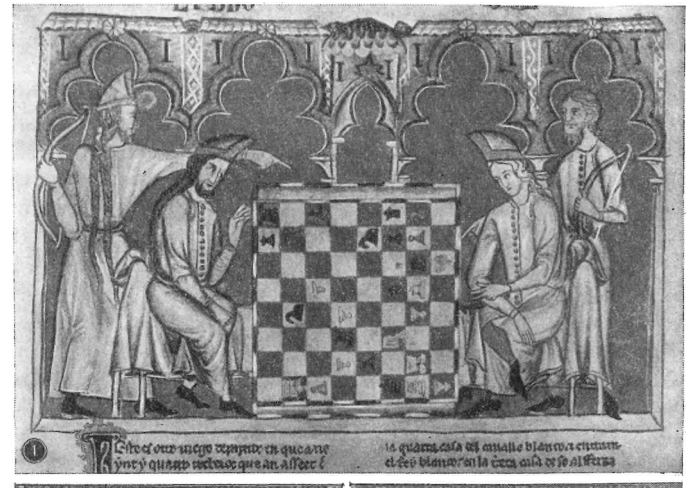


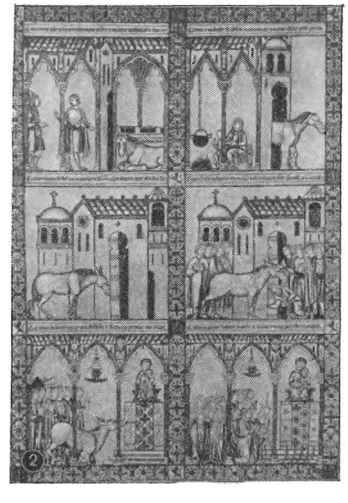
„Мученичество св. Иулиты и св. Кириака". Алтарный образ из церкви в Дурро. 12 в. Музей изящных искусств Каталонии. Барселона.

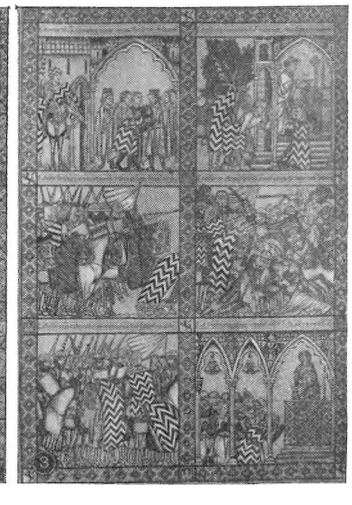
или изображавшим библейские сюжеты, фигуры всевозможных зверей и птиц. К лучшим образцам ранней романской пластики принадлежат рельефы клуатра церкви Санто-Доминго де Силос в Бургосе (последняя треть 11—12 вв.). В 12 в. испанскими мастерами были созданы произведения высокой художественной ценности, в которых заметны черты перехода к образной системе готической скульптуры, тем более заслуживающие внимания, что они возникли в Испании, по-видимому, одними из первых в Европе. Это—фигуры апостолов в частично разрушенной капелле «Камара Санта» собора в Овьедо, статуи зап. портала церкви Сан-Висенте в Авиле и особенно портал в нартексе собора в Сантьяго-де-Компостела — «Портик славы» (1168—1188) мастера Матео (Mateo). Портал состоит из трёх богато украшенных скульптурой монументальных арок. На столбах — изображения пророков и апостолов, массивные и приземистые фигуры которых во многом по-романски условны. Но мастер Матео стремится раскрыть в традиционных изображениях характеры, запечатлеть людей, погружённых в беседу. Скульптурное убранство «Портика славы», тесно связанное с архитектурными формами, придаёт всему сооружению впечатление величия и торжественности. Иной, менее сложный и пышный характер имели церковные порталы Каталонии. Типичен портал церкви Санта-Мария в Риполе (сер. 12 в.) в виде широкой арки, поверхность которой сплошь покрыта полосами сравнительно плоских рельефов с изображением сцен из Библии.

В романский период первые робкие шаги делает и раскрашенная деревянная скульптура.

В противоположность другим странам, в И. сохранилось сравнительно много стенной живописи 12—13 вв. В Кастилии она представлена росписями (1157—88) капеллы церкви Сан-Исидоро в Леоне, превращённой в королевскую усыпальницу («Пантеон королей»). Однако особенно богаты стенной живописью церкви Каталонии. Создавая ощущение жизненной силы, эти темперные росписи обладают грубоватой и суровой выразительностью. Фигуры резко очерчены, рисунок твёрд и энергичен. Интенсивно звучат красные, белые, жёлтые и насыщенно-синие краски. В росписях преобладают наглядность, наивная достоверность рассказа, особенно в тех изображениях, которые







Книжные миниатюры. 1. В „Книге о шахматах". 1283. Библиотека Эскориала. 2. „Легенда о больном муле" (в „Песнопениях Альфонса Мудрого в честь девы Марии"). 13 в. Национальная центральная библиотека. Флоренция. 3. „Легенда о графе Гарсиа" (в „Песнопениях Альфонса Мудрого в честь девы Марии"). 13 в. Библиотека Эскориала.

„Св. Мартин и нищий". Фрагмент алтарного образа («фронталя»). 11—12 вв. Музей изящных искусств Каталонии. Барселона.

не связаны иконографическим каноном. К стенным фрескам близка живопись на деревянных алтарных образах («фронталях») 11—12 вв. Тогда же развилось искусство украшения рукописных книг. Среди древнейших книжных миниатюр И.— иллюстрации (10 в.) к рукописи «Комментарий к Апокалипсису» пресвитера Беата из Льебаны (т. е. монастыря Санта-Мария де Лебанья, около Леона), списки которой рассеяны по библиотекам и музеям Испании и др. европейских стран.

Значительное развитие получила скульптура И. и в готический период. Превосходная скульптура украсила в 13 в. порталы соборов в Бургосе и Леоне. Близкая к французской, эта скульптура, правда, не обладала той же строгой гармоничностью форм, но отличалась живостью чисто испанских лиц, свободой поз, точно подмеченными бытовыми деталями. Интерьеры соборов и церквей И. богаты памятниками пластики, гл. обр. позднеготической. Это — величественные мраморные гробницы, деревянные скамьи тончайшей работы, огромные заалтарные образы — «ретабло». Ретабло представляют собой заключённое в архитектурное обрамление сложное сооружение из дерева или алебастра (а позднее и из мрамора), сплошь, как роскошным ковром, покрытое скульптурой и нередко включающее и живописные произведения. В создании ретабло обычно участвовала под руководством главного мастера целая группа специалистов: позолотчиков, скульпторов, живописцев, которые раскрашивали одежды и лица статуй. Расцвет искусства ретабло в Испании начался в 1-й пол. 15 в. Включение в ретабло живописных изображений предоставило художникам широкое поле деятельности. В этой области уже в 14 в. наиболее успешно работали мастера Валенсии, Арагона и Каталонии. Основателем каталонской школы живописи был Феррер Басса (Ferrer Bassa, 1290—1348). Его широко известные ретабло не дошли до нас, но о творчестве мастера можно судить по фрескам, украшающим капеллу Сан-Мигель в монастыре Педральбес в Барселоне (1346). В росписях Феррера Бассы нарастает светское начало, образы становятся человечнее, краски светлее и радостнее. Интерес к реальной жизни заметен и в произведениях художников П. Серры (P. Serra, работал во 2-й пол. 14 в.) и Л. Боррасы (L. Borrassa, работал ок. 1396—1424).

Создание новых литературных произведений, в которых сказывалось влияние придворной культуры, способствовало развитию испанской миниатюры. По сравнению с французской готическая миниатюра И. кажется несколько наивной. Ей присущи не столько изящество рисунка, сколько сильный и энергичный контур фигур, декоративная красочность пурпурных, ярко-зелёных, ярко-жёлтых и тёмно-фиолетовых тонов (иллюстрации рукописей «Песнопения Альфонса Мудрого в честь девы Марии», 1275—84, «Книга о шахматах», 1283). Особенно тщательна передача утвари, одежды, мебели, ковров, построек, в которых причудливо сочетаются элементы готики и мавританского зодчества. Изображённые сцены, лишённые канонической условности, привлекают непосредственным восприятием жизни.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 16—19 вв.

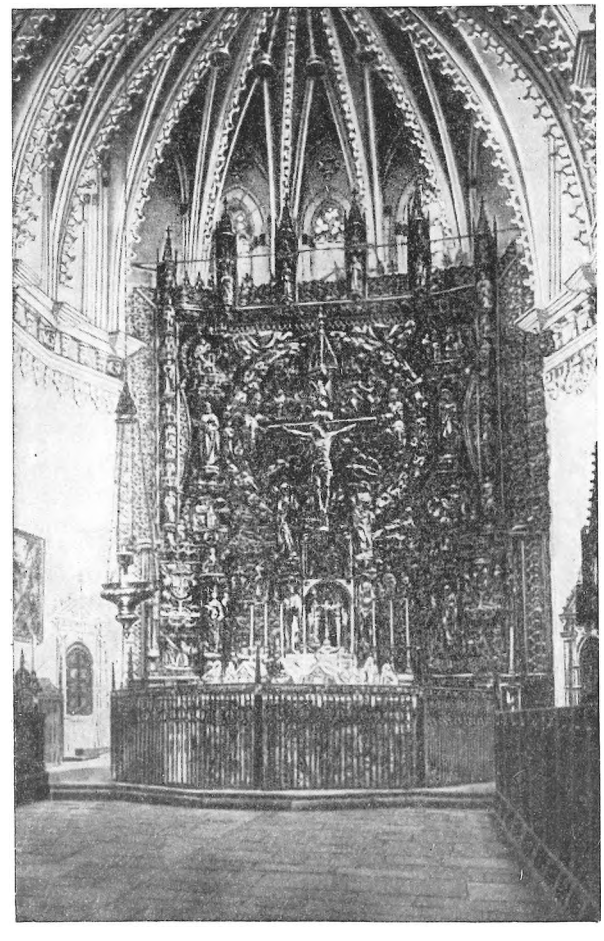
Формированием на рубеже 15—16 вв. общенационального испанского искусства, а в архитектуре общеиспанского «стиля платереско» отмечено начало нового этапа в развитии художественной культуры страны. Напряжение многовековой борьбы осталось позади. Объединившаяся И. превратилась в крупнейшую мировую державу, владения которой включали многие страны Европы и Америки. С развитием товарно-денежных отношений, в условиях растущей централизации страны возвысились города, население которых, как и повсюду в эпоху Возрождения, явилось носителем наиболее передовых идей времени. Глубоко народная городская культура И., освобождаясь от догматических пут средневековья, проникалась гуманистическими воззрениями и реалистическими тенденциями. Но 16 в., начало которого сулило И. богатство и миродержавие, завершился катастрофой, от которой испанский абсолютизм уже не смог оправиться. Вслед за гибелью «Непобедимой Армады» (1588) последовали дальнейшие поражения. Грабёж американ-

ских колоний разрушал консервативную экономику метрополии. Церковь и учреждённая ещё в 1480 инквизиция угнетали мысль и ускоряли хозяйственный упадок страны, преследуя «еретиков», чаще всего ремесленников и купцов из числа мавров и евреев. Став оплотом феодальной реакции, испанский абсолютизм душил как демократические движения городов и крестьянства, так и освободительную борьбу подавленных стран. В конце 16—17 вв. творческие силы народа, обладавшие огромной потенцией развития, но сжатые в тисках феодально-клерикального режима, нашли себе выход в литературе и искусстве, преимущественно изобразительном. За этим периодом блестящих завоеваний реализма давно закрепилась слава «Золотого века» национальной культуры И.

Нигде в Европе 17—18 вв. не было такого резкого, как в И., противопоставления двух полюсов общества — правящей аристократической верхушки и угнетённых широких масс. В испанской культуре это проявилось, с одной стороны, в устойчивости реакционных сословных и религиозных представлений, а с другой — в воздействии демократических тенденций, настолько сильном, что собственно народное начало оказалось выраженным здесь нагляднее, нежели в культуре других европейских стран. Во 2-й пол. 18 в. идеи французских просветителей, а затем и буржуазной революции проникают в И., которая оставалась отсталой феодальной страной, несмотря на некоторый рост национальной буржуазии. В 1808 войска Наполеона оккупировали И., и восстание, вспыхнувшее в Мадриде, послужило началом драматической и победоносной борьбы испанского народа за свою независимость. Однако принятая в 1812 конституция была вскоре после изгнания Наполеона (1814) отменена, и в стране оказались восстановленными все учреждения абсолютизма вплоть до инквизиции. На протяжении всего 19 в. годы разгула реакции сменялись периодически вспыхивавшими революциями, вызванными борьбой буржуазии против феодально-клерикальной системы.

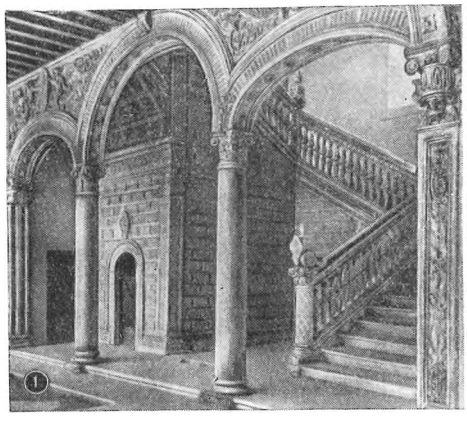
Архитектура. Начало 16 в. ознаменовалось бурным развитием строительной деятельности. Испанские наместники направляли на родину из Америки поток драгоценных металлов, окупавший строительство дворцов кастильской знати. В нём отразилась традиционная склонность к пышной декоративности, и возникший «стиль платереско» явился национальным архитектурным стилем испанского Возрождения. Название это он получил позднее по аналогии с ювелирным искусством («платерия»). Свойственное «платереско» скульптурное убранство, трактующее архитектурные формы в орнаментальном духе, игнорирующее структурные членения сооружения и крайне измельчённое по формам, приобретает подчас плоскостный, как бы накладной характер, что и придаёт такому декору сходство с ювелирным орнаментом. С развитием «платереско» была связана растущая тяга к насыщению церковных интерьеров изделиями художественного ремесла: резными скамьями, литургической утварью, канделябрами, реликвариями и др. Широкое распространение получила практика ограждения хора и капелл пышно орнаментированными решётками из кованого позолоченного железа или бронзы. «Платереско» послужил источником форм для популярных в 16 в. серебряных реликвариев («кустодий»), в миниатюре воспроизводивших церковные здания. Кустодия собора в *Толедо* (1515—24, Э. де *Арфе*) украшена 260 статуэтками и представляет «стиль пламенеющей готики» в его наиболее изощрённых формах. Творчество нескольких поколе-

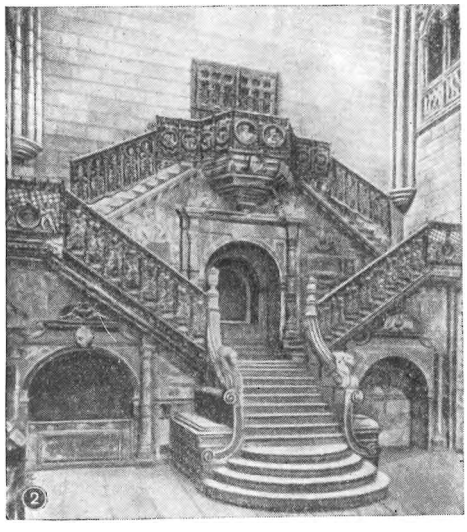
Х. де Силоэ. Ретабло церкви монастыря Мирафлорес в Бургосе. Раскрашенное дерево (раскраска и позолота выполнены мастером Диего де ла Крус). 1496—99.



ний ювелиров де Арфе отразило на протяжении 16 в. всю стилистическую эволюцию архитектуры И. от поздней готики до «платереско» и итальянского ренессанса. Возникновению «платереско» способствовала деятельность нидерландских, бургундских и немецких мастеров, со 2-й пол. 15 в. распространявших в И. некоторые архитектурные мотивы итальянского ренессанса, причём с перегруженностью убранства, импонировавшей вкусу испанцев. Скорее пластическая, чем тектоническая природа «платереско», обусловила высокий процент скульпторов среди этих мастеров, хотя наиболее ранние из них (Х. де *Колония*, А. де *Эгас*, Х. *Гуас* и др.) и были строителями. Большое влияние на складывавшийся стиль оказали, по-видимому, и сложные ретабло фламандской работы, наводнявшие И. во 2-й пол. 15 в. В них статуарная скульптура сочеталась с чисто архитектурными формами. Торжествуя победу над исламом, церковь как бы демонстративно обращалась именно к фигурной пластике, отвергавшейся мусульманами. Возносившиеся до самых сводов, раскрашенные и позолоченные ретабло явились завершением того синтеза архитектуры и скульптуры, который в эпохи романики и готики получил своё наиболее яркое выражение в порталах и клуатрах. Но с развитием искусства ретабло скульптурные произведения освобождались от прежнего подчинения архитектурной среде, приобретая характер самостоятельных изображений. Некоторые фасады в «стиле платереско», насыщенные статуями, геральдическими мотивами и мелким скульптурным орнаментом, напоминают ретабло (коллегия Сан-Грегорио, 1488—96, и церковь Сан-Пабло, 1486—92, в *Вальядолиде*, и др.).

Одним из основоположников раннего «платереско» (иначе «исабелино», по имени царствовавшей в то время Изабеллы Кастильской) был Э. де *Эгас*, создавший роскошные фасады коллегии Санта-Крус (1487—91) в Вальядолиде и госпиталя Санта-Крус (1504—14) в Толедо. Тенденции стиля наметились уже в ажурном декоре шпилей (1442—58) собора в *Бургосе*, где Х. де Колония ввёл в декор (по примеру куфических письмен в орнаменте «стиля мудехар») мотивы готической каллиграфии. В полигональной капелле собора в Бургосе — Кондестабле (1482—1532, С. де Колония) изощрённые сплетения тончайших орнаментальных форм сочетаются с многочисленными статуями (Х. и Д. *Силоэ*, Ф. Бигерни, Ph. Biguerny, 1498—1543, и др.). В её светлом и воздушном интерьере, по настроению скорее светском, чем церковном, пространственные функции скульптуры проявляются с эффектом, редким для архитектуры «платереско». В Кастилии, главной области распространения «платереско», сохранился ряд важных культовых сооружений, представляющих этот декоративный стиль (в Бургосе, Толедо, *Саламанке* и др.), но его основной сферой были фасады, порталы и патио гражданских зданий и прежде всего дворцов и особняков дворянства и знати (архиепископский дворец в *Алькала-де-Энарес*, 1524—34, и др.). Вся тяжесть декоративного убранства сосредоточилась на порталах главных фасадов, на кронштейнах, колонках и арках патио, на лоджиях («мирадор»), венчающих фасады (Каса дель Кордон, конец 15 в., и Каса де Миранда, 1545, в Бургосе, дом Хуана Браво в *Сеговии*, 1520, и др.). Порталы дворцов украшались пышными гербами. Под лучами яркого солнца И. резные геральдические мотивы создают особенно богатую игру светотени. Противопоставляя обнажённой глади стен скульптурно трактованные порталы (госпиталь в *Сантьяго-де-Компостела*, 1501—11, Э. де Эгас) или обогащая поверхность стены орнаментальным ритмом пластически обработанных квадров (раковины, полушария, алмазная грань и др.), мастера «платереско» достигали большой выразительности (Каса де лас Кончас, 1483, Каса де ла Салина, ок. 1520, и др. дворцы в Саламанке, Каса де лос Пикос в Сеговии, разрушенный в 1936 дво-

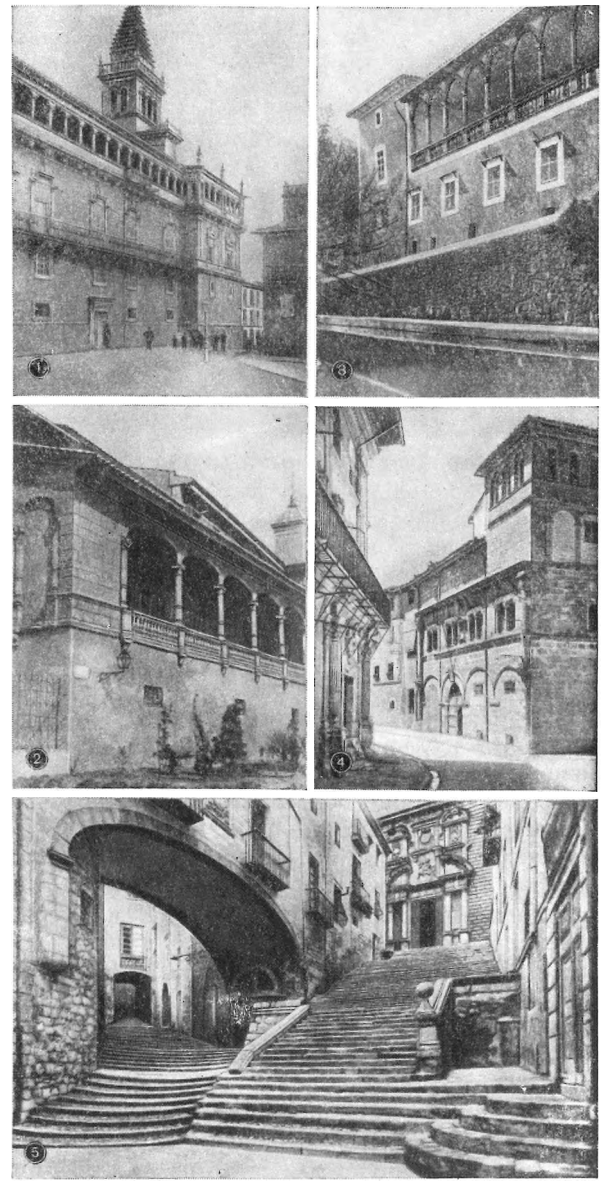




1. Э. де Эгас. Лестница в госпитале Санта-Крус в Толедо. 1504—14.
2. Д. де Силоэ. „Золотая лестница" собора в Бургосе. 1519—23.

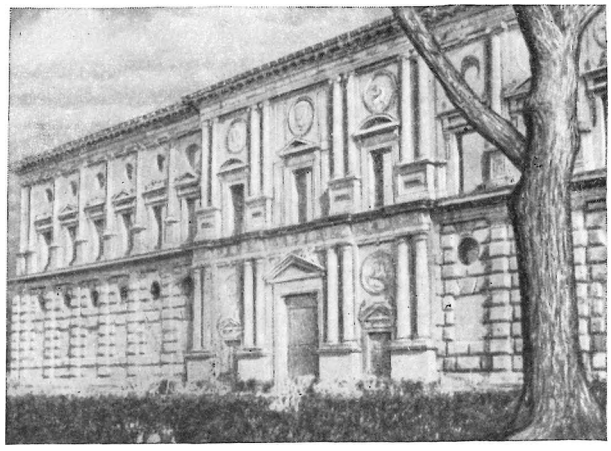
рец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре, Guadalajara, ок. 1493, архитекторы Х. Гуас, мавр Эгуаомит, Eguaomit, и др.).

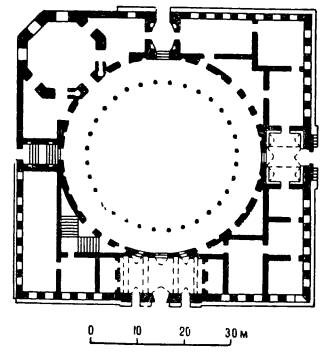
Стилистическая эволюция дворцового и культового зодчества на рубеже 15—16 вв. не коснулась рядовых жилищ, остававшихся почти неизменными. Архитектура жилища была в первую очередь обусловлена необходимостью укрывать обитателей либо от палящего зноя, либо от господствующих холодных ветров, либо от обилия осадков, и наиболее распространённой оставалась планировка с выходом помещений во внутренние дворы, тем более, что она соответствовала бытовой традиции, укоренившейся в отвоёванных областях. Свойства местных строительных материалов (дерево, кирпич, мягкий песчаник или гранит) определяли характер тектонических приёмов и декоративного убранства. В Андалусии обычными были глухие оштукатуренные и побелённые стены с редкими и небольшими оконными проёмами под самым навесом кровли. В Кастилии верхние этажи, как и в средние века, нередко выдавались вперёд над деревянными портиками или каменными аркадами, но было немало и одноэтажных домов (они освобождались от постоя). В Арагоне часто встречались кирпичные дома с выносными карнизами и глухими аркатурами в духе архитектуры «мудехар». В Каталонии фасад был обычно гладким, с глубоким, погружённым в тень арочным проёмом входа. В Басконии (см. *Баски*) сохранилось немало каменных или кирпичных жилищ, развившихся из квадратной в плане башни («кубо»), снабжённой зубцами, машикули и внешней лестницей. В дальнейшем по сторонам таких двухъярусных башен пристраивались крылья. К средневековью восходит и сохранившийся в Стране Басков тип дома («касерио») на деревянном каркасе с каменным заполнением и с асимметричной двускатной кровлей.



1. Коллегия Сан-Херонимо в Сантьяго-де-Компостела. 1501, частично перестроена в 1665. 2. „Консуладо" в Пальме (Мальорка). 17 в. 3. Главный фасад дворца в Ла-Гранхе (Мальорка). Конец 17 в. 4. Замок-дворец в Эстелье (Наварра). Начат в 13 в. 5. Улица «Старого города» в Жероне. 17—18 вв.

Вторая фаза Возрождения в архитектуре И. (ок. 1530—ок. 1570) отмечена широким проникновением в строительство ренессансных форм непосредственно из Италии. Первоначально это были выполненные в низком рельефе чисто декоративные мотивы (медальоны, гротески, канделябровые колонки, гирлянды из плодов и цветов и др.), которыми украшались мраморные надгробия, изготовлявшиеся гл. обр. в Генуе по заказам испанской знати. Причудливые сочетания этих форм легко привились в И. и обогатили «стиль платереско» без того, однако, чтобы изменить его декоративную сущность. Органически целостный строй ордерной тектоники долго не приживался в стране, где, за исключением Каталонии, конструкции никогда не были сильной стороной зодчества, а пространственная композиция отличалась отсутствием единства и чётких акцентов («коро», т. е. хор, ограждённый решётками и представляющий своеобразную церковь в церкви, обилие дробящих внутреннее пространство капелл и др.). Роскошный фасад (1529) университета в Саламанке, невзирая на итальянские мотивы декора, принадлежит целиком «платереско». А. де *Коваррубиас*, главный архитектор Карла V, при всём своём увлечении ренессансными формами оставался верным принципам национального стиля.



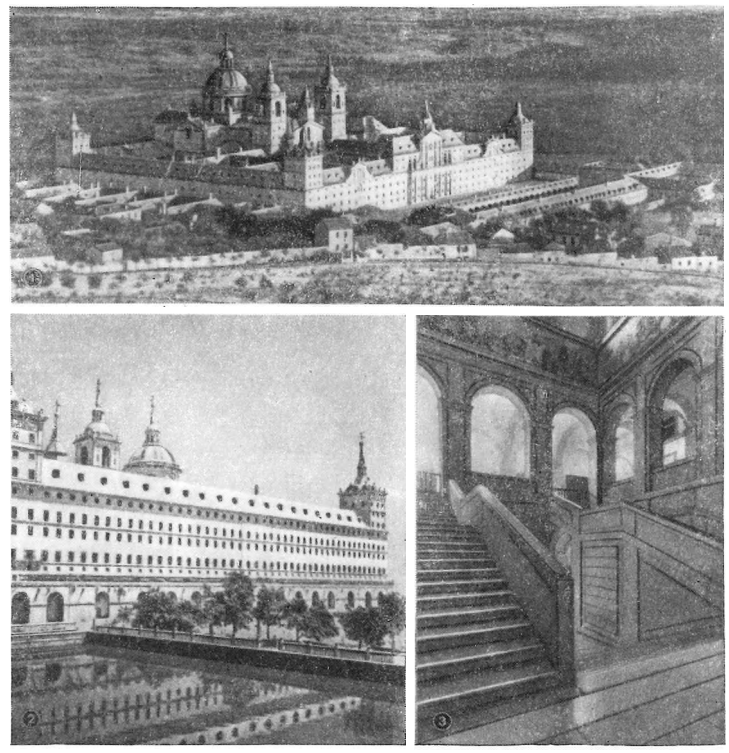


П. Мачука. Дворец Карла V в Гранаде. Начат в 1526. Слева — фасад. Справа — план.

На юге п-ова, тяготевшем не столько к фламандским, сколько к средиземноморским источникам архитектурных влияний, принципы итальянской архитектуры школы Браманте (см. *Италия*) прививались быстрее. В ещё готическом по композиции соборе в *Гранаде* (1523—1703, Э. де Эгас, Д. де Силоэ) богатый коринфский ордер в сочетании с центрической композицией десятигранного хора, увенчанного куполом, создал совершенно новое восприятие архитектурного пространства, вызвавшее широкое подражание в Андалусии (собор в *Малаге*, 1528—88, собор в *Хаэне*, начатое между 1492 и 1519 строительство которого было возобновлено в 1546). При всём богатстве внешних форм ратуша в *Севилье* (1534—72) чёткими членениями фасада и всем строем пропорций приближается к стилю итальянского Высокого Возрождения («обро дель романо»).

Если истоки «платереско» лежали в художественном ремесле, в тонком, рукодельном мастерстве средневековых цехов, то «обро дель романо» — это уже «учёная», доктринальная архитектура, пространственно-тектонический строй которой подчинён определённым закономерностям пропорций и форм, не зависящим от времени и места. Миродержавным устремлениям Карла V, который не любил культуры И., вненациональный характер такой архитектуры соответствовал лучше, нежели капризные формы чисто испанского «платереско». В его дворце в Гранаде, начатом в 1526 по проекту учившегося, по-видимому, в Риме П. Мачуки (P. Machuca, умер в 1550), всё принесено в жертву симметричности огромного квадратного в плане сооружения, заключающего в себе круглый внутренний двор. Двухъярусные фасады (рустованный первый этаж и расчленённый ионическим ордером — второй) напоминают некоторые постройки школы Браманте. В этом рассудочном и холодном здании, противостоящем соседней Альгамбре, нет ничего испанского. Оно так и осталось недостроенным.

Во 2-й половине 16 в. Филипп II возродил в стране атмосферу религиозной нетерпимости. Начался неуклонный упадок экономики страны в атмосфере клерикальной реакции, сковавшей общественную жизнь. Новая королевская резиденция — *Эскориал* (1563—84), задуманная Филиппом II как комплекс, включающий монастырь, церковь, усыпальницу, библиотеку и семинарию, символизировала сущность установленной им системы бюрократического абсолютизма. Академический пуризм, усугублённый увлечениями при дворе теориями Виньолы и Палладио (см. *Италия*), был доведён в Эскориале до чёткой геометричности композиции и леденящей наготы форм, сменившей пышные одежды «платереско». Дорический ордер, и без того строгий, был обеднён до предела, а фасады превращены в плоскости, лишённые членений и прорезанные монотонными рядами окон. Всё же общая композиция гигантского прямоугольника, сложенного из серого гранита у подножия хребта Гвадаррама, стройна и величественна. В её асимметрии (сдвинутая вглубь церковь) и беспокойном силуэте уже предчувствуется барокко. Проект Эскориала, созданный прошедшим римскую школу Х. Б. де Толедо (J. B. de Toledo, умер в 1567), был разработан в деталях и осуществлён его преемником Х. Б. де *Эррера* в соответствии с аскетически-суровой концепцией Филиппа II. Завоевав безграничное доверие короля, Эррера контролировал всё монументальное строительство в стране, кроме церковного, насаждая повсюду лишённый убранства стиль Эскориала («стиль десорнаментадо», или «эрререско»). Беспрекословный авторитет двора сделал зодчество целиком зависимым от личных вкусов короля (проекты Х. Б. де Эррера: для южного фасада Алькасара в Толедо, конец 16 в., биржи в Севилье, 1583—98, и собора в Вальядолиде, 1582—18 в., и др.). Последователи Х. Б. де Эррера (Х. де Минхарес, J. de Minjares, умер в 1599, и др.) продолжали насаждать «стиль Эскориала», и вплоть до сер. 17 в. архитекторы Кастилии и особенно Мадрида возводили увенчанные куполами однообразные объёмы и строго регулярные комплексы с угловыми башнями.

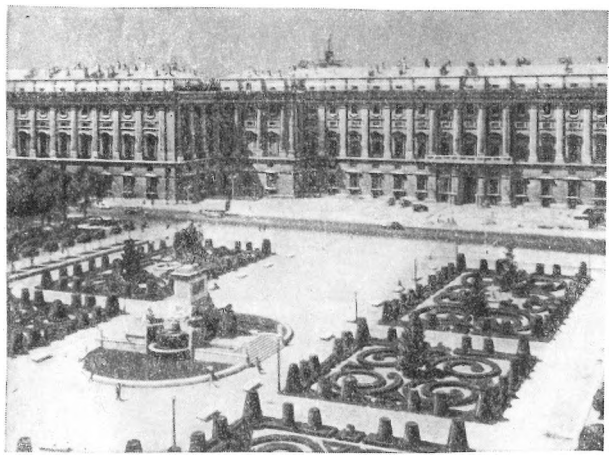


Х. Б. де Толедо, Х. Б. де Эррера. Эскориал. 1563—84. 1. Общий вид. 2. Южный фасад. 3. Одна из лестниц.

Лишь в конце 17 в., в условиях широкого распространения в Европе архитектуры барокко, возникла реакция на холод официального стиля, чуждого народным вкусам. Она проявилась впервые в культовом зодчестве, сравнительно свободном от правительственной регламентации, обращённом к массам и в силу этого нуждавшемся именно в той эмоциональной насыщенности форм, против которой с такой решительностью восставал Х. Б. де Эррера. По своему объёмно-пространственному строю испанские церкви времени барокко мало чем отличались от своих итальянских прототипов (Сан-Исидро эль Реаль в *Мадриде*, 1626—61, и др., навеянные римской Иль Джезу, см. *Италия*), и снова национальные особенности стиля сказались гл. обр. в крайней перегруженности убранства, в обилии витых и канделябровых колонн, в тяге к пластическим эффектам, превращавшим даже раскреповки карнизов в беспокойный по ритму орнамент. Зародившись в интерьерах церквей Мадрида и Саламанки и, по-видимому, снова не без влияния раскрашенной скульптуры деревянных ретабло, новый стиль уже в самом нач. 18 в. распространился на фасады и сразу же приобрёл необычайную популярность как национально-испанское барокко — «churrigeresco», по имени семьи архитекторов, создавших, однако, не самые крайние его формы. В Мадриде от многочисленных построек Х. Б. де *Чурригера*, старшего из пяти братьев, сохранилось несколько церковных фасадов и перестроенное здание Академии Сан-Фернандо. Близ Алькала-де-Энарес он спроектировал и застроил городок Нуэво-Бастан (Nuevo Baztán, 1709—13). Не менее плодовитым поборником нового стиля был П. де Рибера (P. de Ribera, умер в 1742), помимо ряда пышных церквей и дворцов, построивший в Мадриде множество павильонов, фонтанов и вычурный Толедский мост (1732). В Саламанке А. Гарсиа де Киньонес (A. García de Quiñones), Хоакин, Николас и Альберто де Чурригера обогатили этот традиционный центр «платереско» несколькими выдающимися памятниками национального барокко и, в частности, ансамблем Пласа Майор (1729—55), едва ли не лучшей площадью И.

В 1-й половине 18 в. от Галисии до Андалусии один за другим возникали как бы задрапированные декором фасады и интерьеры преимущественно культовых зданий, где чисто архитектурные средства нередко уступали место театральной бутафории: пирамидам, опрокинутым основанием вверх, пилястрам с тремя капителями, занавесям с гирляндами плодов, колоннам, обвитым цветами, и особенно часто витым колоннам — «саломоника». В сельских церквах в поисках доступных средств пластической выразительности прибегали к полихромной лепнине. Но при всех местных особенностях принципы пластически-декоративной трактовки архитектурных форм оставались одними и теми же как на севере (фасад собора в Сантьяго-де-Компостела, 1738—47, архитектор Ф. Касас-и-Новоа, F. Casas y Novoa, умер ок. 1751), так и на юге (фасад собора в *Мурсии*, 1737, в Севилье — церковь Сан-Луис, 1709—32, и фасад дворца Сан-Тельмо, 1734—54). Своей кульминации «churrigeresco» достиг в интерьере сакристии картезианского монастыря в Гранаде (Ла Картуха; 1727—64, архитектор Л. Аревало, L. Arevalo), где игра капризно изломанных линий в сочетании с убранством, доведённым до ювелирной измельчённости, привела к беспредельному дроблению и зрительному распаду тектонических форм.

Этой популярной архитектуре в 18 в. противостояло дворцовое строительство, предпринятое пришедшими к власти Бурбонами, невзирая на прогрессировавший упадок экономики страны. Оно осуществлялось почти исключительно французами и итальянцами, которые, избегая испанских



Дж. Б. Сакетти, В. Родригес, Ф. Сабатини, по проекту Ф. Ювары. Королевский дворец в Мадриде. 1738—64.

архитектурных традиций, ориентировались либо на Версаль (см. *Франция*), либо на римские палаццо. Дворец Ла Гранха (ок. Сеговии, 1721—1726, Ф. Ювара, см. *Италия*) с его регулярными садами, фонтанами и скульптурными группами отличается от Версаля наличием в центре ансамбля церкви-мавзолея, по примеру Эскориала. Дворец в Мадриде (1738—64, по проекту Ф. Ювары)— простая и красивая, хотя и чуждая И. постройка. Третий дворец Бурбонов — в *Аранхуэсе* (1715—1752), известный больше своей парковой архитектурой, — также в значительной мере создание французских и итальянских мастеров.

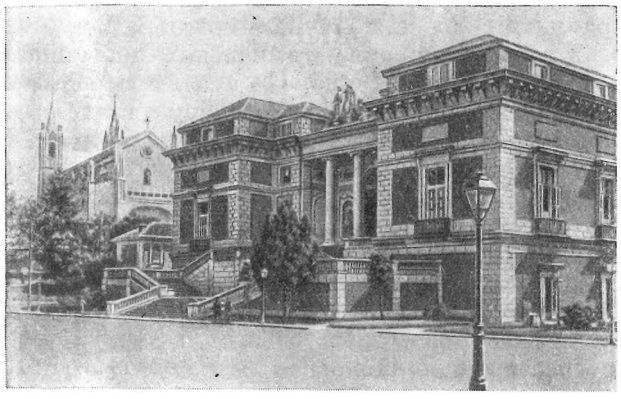
Организованная в Мадриде Академия изящных искусств Сан-Фернандо (1744) оказывала монопольное влияние на развернувшееся к концу 18 в. правительственное строительство, где академический классицизм явился официальной реакцией на крайности «чурригереско». Первый руководитель архитектурного отделения Академии плодовитый В. *Родригес* возводил по всей И. в духе классицизма свои фасады (собора в *Памплоне*, 1783, церкви августинцев в Вальядолиде, 1760, и др.), хотя лучший из его проектов — церковь Сан-Франсиско эль Гранде в Мадриде (1761) остался неосуществлённым. Вслед за столицей были открыты провинциальные архитектурные академии в Сарагосе, Валенсии, Барселоне, Кадисе и Кордове. В конце 18 в. влияние классицизма возросло в результате всеобщего увлечения античной археологией, не миновавшего и И. В духе греческой классики, сменившей господствовавшую до того римскую, было построено в Мадриде много правительственных зданий и дворцов, а в провинции — загородных резиденций и парковых павильонов (Каса дель Лабрадор в Аранхуэсе, 1803, и др.). Важнейшим представителем классицизма был Х. де *Вильянуэва*, автор проектов зданий музея Прадо (1785—1830) и обсерватории (1790) в Мадриде.

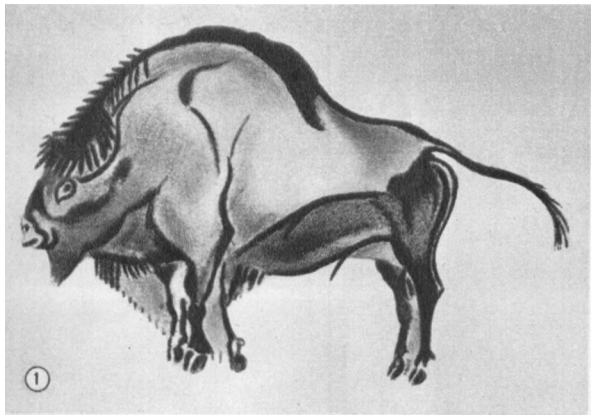
Изгнание иезуитов (1767), широко насаждавших художественные формы барокко, способствовало проникновению классицизма и в культовое зодчество.

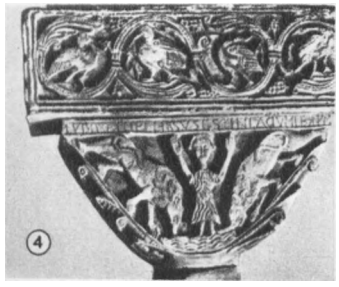
Как необузданность пластического великолепия «чурригереско», так и холод академического классицизма не коснулись рядовых жилищ. На юге и в Каталонии дома 18 в. обычно штукатурились и расписывались. Аркады патио таких домов, напоминающих итальянские, стройны и строги. На о-ве Мальорке развился местный тип, где основным мотивом фасада служит расположенная под венчающим карнизом трёхарочная флорентинская лоджия с гладкими ионическими колонками.

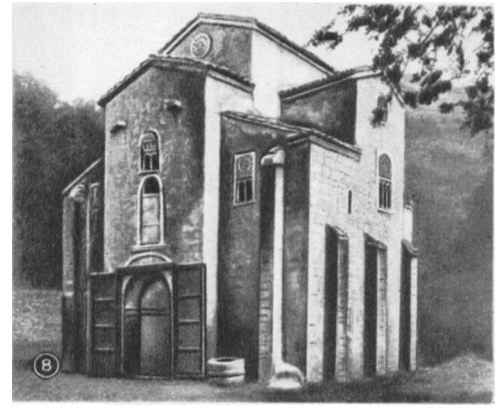
Отсталость испанской экономики и застой общественной жизни крайне замедлили развитие национальной культуры И. на протяжении всего 19 в. В глубокий упадок погрузилась и испанская архитектура, в которой со 2-й пол. века безраздельно господствовали эклектика, а затем «стиль модерн». Хищническая эксплуатация Нового Света позволила городам Ю.-З., через которые осуществлялся транзит (Кадис, Севилья и др.), в 16—17 вв. быстро развиться в сравнительно крупные центры. Но утрата колоний в 19 в. парализовала заморскую торговлю И., и города Ю.-З. скоро пришли в упадок. Крайне медленное развитие промышленности ограничивало рост во 2-й половине 19 в. индустриальных центров Астурии и Каталонии. Хроническое отсутствие средств исключало сколько-нибудь серьёзные градостроительные мероприятия даже в Мадриде. Запущенность жилого фонда и низкий уровень благоустройства характеризуют массовую архитектуру городов И. того времени. Вся глубина классовых противоречий отражена противостоящей этой

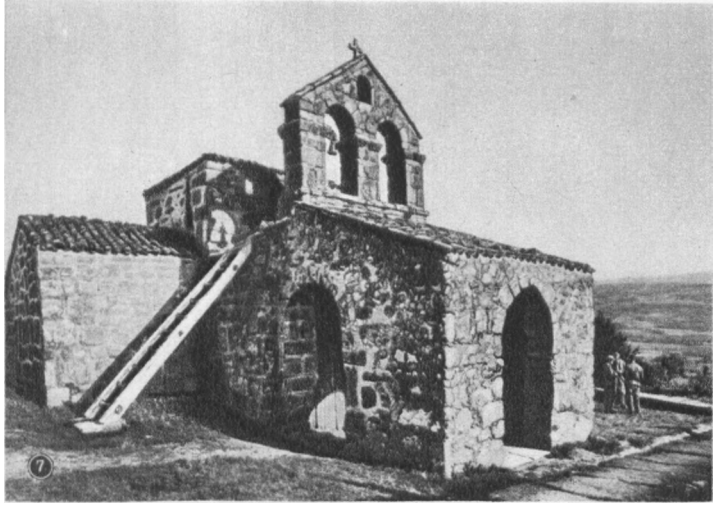
Х. де Вильянуэва. Музей Прадо в Мадриде. 1785—1830. Главный фасад.

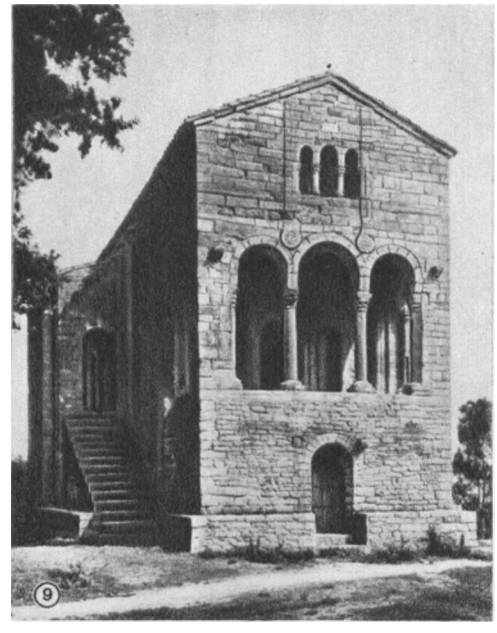




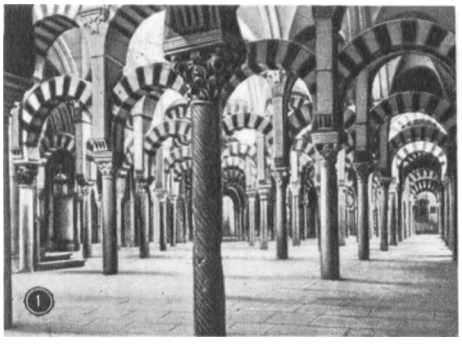
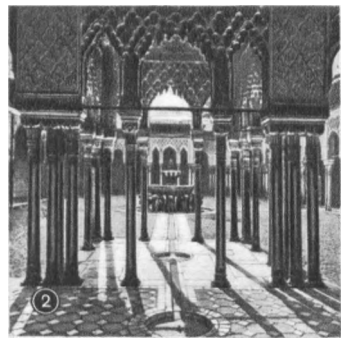
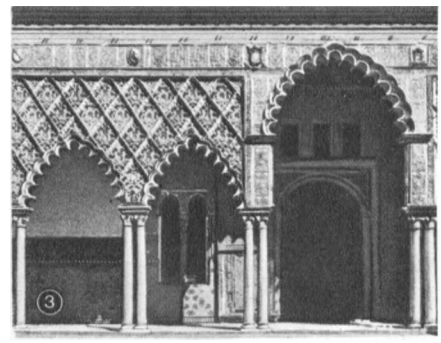
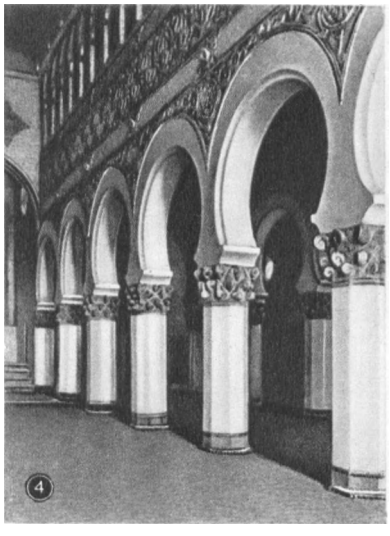
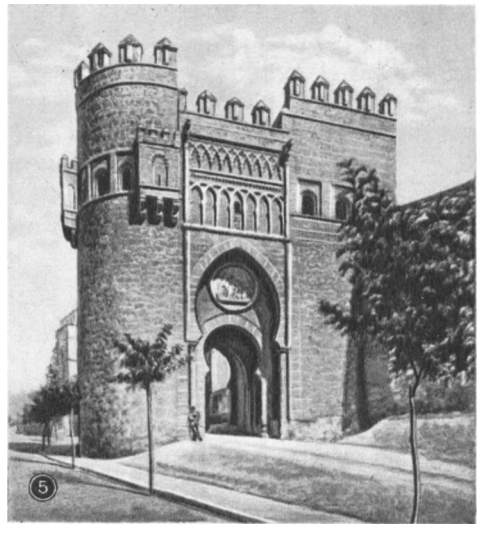
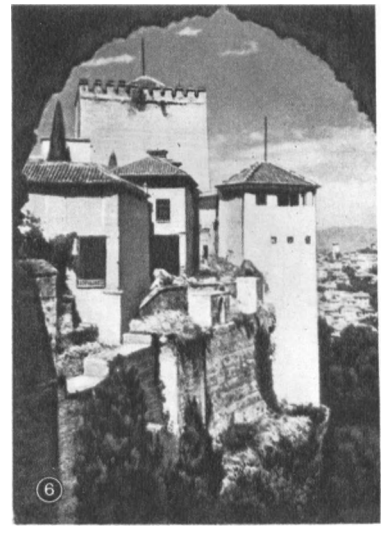


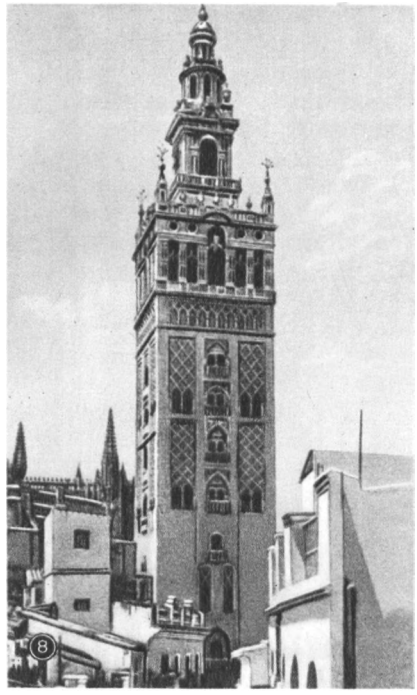




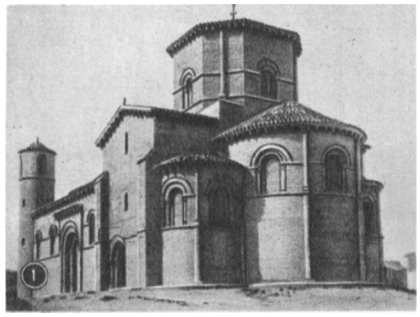


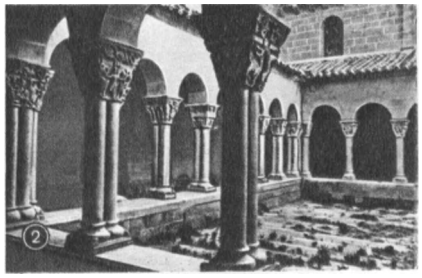
ИСПАНИЯ. Древний период. Раннее средневековье. **1.** Наскальное изображение бизона в пещере Альтамира (провинция Сантандер). Палеолит. **2.** «Карфагенянка». Бюст с острова Ивиса (провинция Балеарские острова). Терракота. 4—3 вв. до н. э. Археологический музей. Барселона. **3.** Статуэтка греческого воина с острова Мальорка (провинция Балеарские острова). Бронза. 5 в. до н. э. Археологический музей. Барселона. **4.** Капитель в нефе вестготской церкви Сан-Педро де ла Наве (провинция Самора). 9—10 вв. **5.** Портальная арка вестготской церкви Сан-Хуан в Баньосе (провинция Паленсия). 661. **6.** Интерьер церкви Сан-Педро де ла Наве. Около 700 (капители 9—10 вв.). **7.** Вестготская церковь Санта-Комба де Банде близ Оренсе. 7 в. **8.** Астурийская церковь Сан-Мигель де Линьо близ Овьедо. Около 848. **9.** Астурийская церковь Санта-Мария де Наранко близ Овьедо. Около 850. Южный фасад.

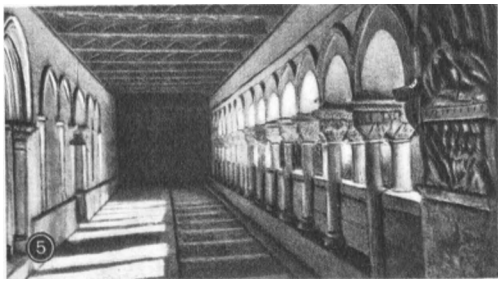







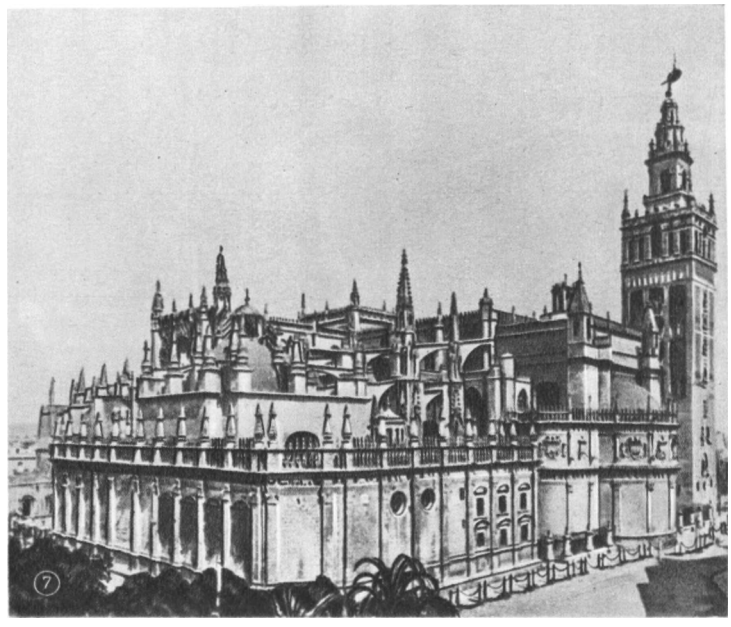


ИСПАНИЯ. Средневековая архитектура (мавританское зодчество и «стиль мудехар»). **1.** Интерьер мечети (ныне собора) в Кордове. 8—10 вв. **2.** «Дворик львов» в комплексе Альгамбра в Гранаде. 13—14 вв. **3.** Дворик в замке Алькасар в Севилье. 14 в. **4.** Интерьер синагоги (ныне церкви Санта-Мария ла Бланка) в Толедо. 1180—13 в. **5.** Ворота Пуэрта дель Соль в Толедо. Около 1100, перестроены в начале 14 в. **6.** Общий вид дворцового комплекса Альгамбра в Гранаде. 13—14 вв. **7.** Колокольня церкви Санта-Мария в Калатаюде (провинция Сарагоса). Конец 15 в. **8.** «Ла Хиральда» — минарет (ныне колокольня собора) в Севилье. 1184—96. **9.** Колокольня («Башня зеркал») церкви в Утево (провинция Сарагоса). 1544.

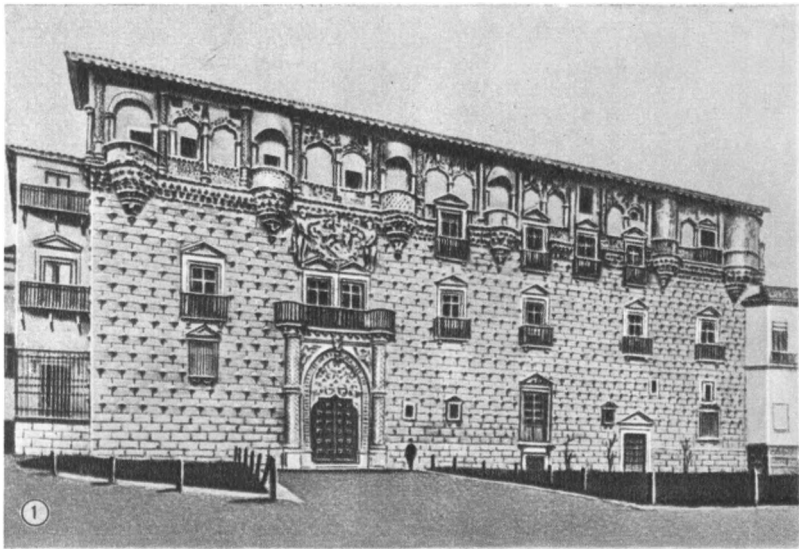


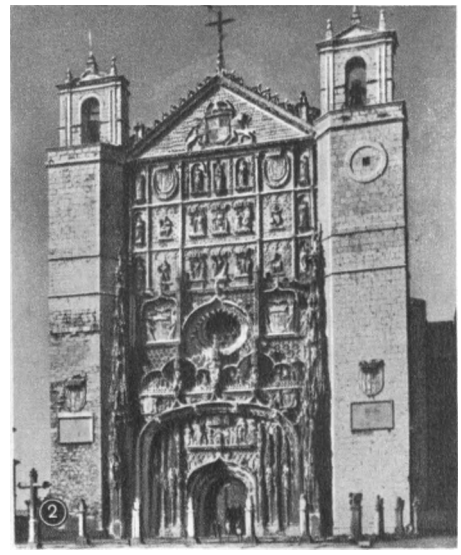


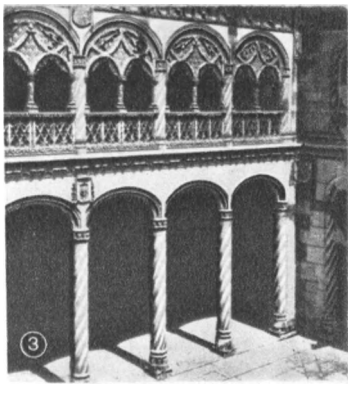


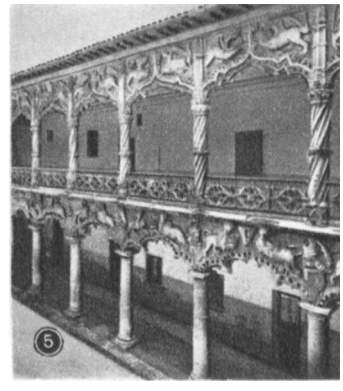


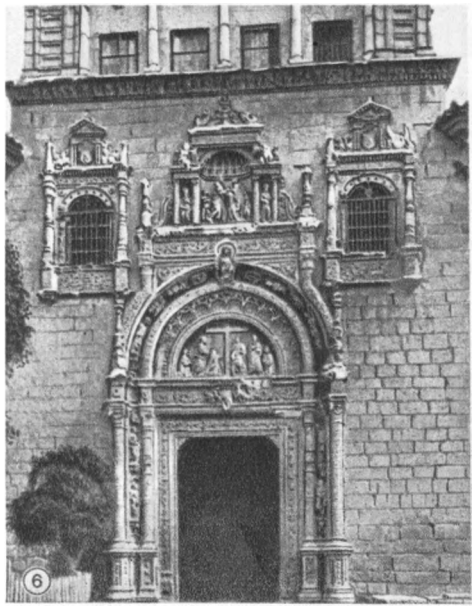
ИСПАНИЯ. Средневековая архитектура. **1.** Церковь Сан-Мартин в Фромисте (близ Паленсии). 1066. **2.** Клуатр церкви Сан-Педро в Уэске. 12 в. **3.** Интерьер средокрестия собора в Бургосе. **4.** Собор в Пальме. 1230—1601. **5.** Клуатр монастыря Санто-Доминго де Силос. 12 в. **6.** Собор в Бургосе. 13 в. (западные башни — 1442—58, архитектор Х. де Колония, башня над средокрестием — 1568). **7.** Собор в Севилье. 1402—1506 (купол — 1519, архитектор Х. Хиль де Онтаньон). Вид с юго-восточной стороны. **8.** Новый собор в Саламанке. 1513—1733. Архитекторы Х. Хиль де Онтаньон, Х. Камперо и др.

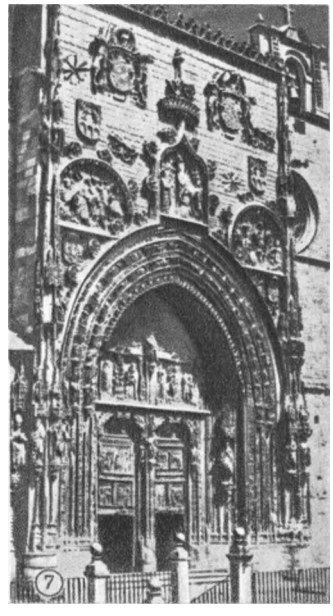


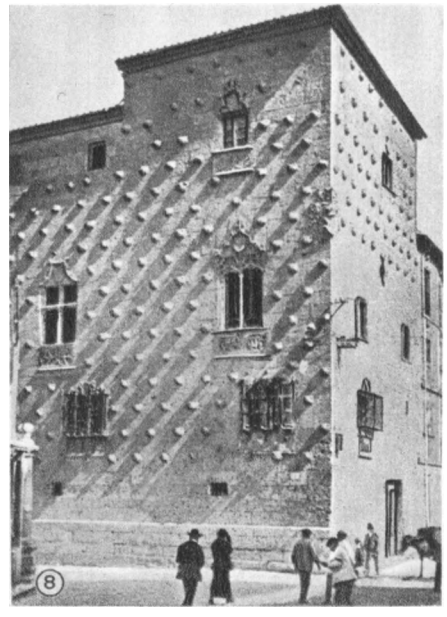




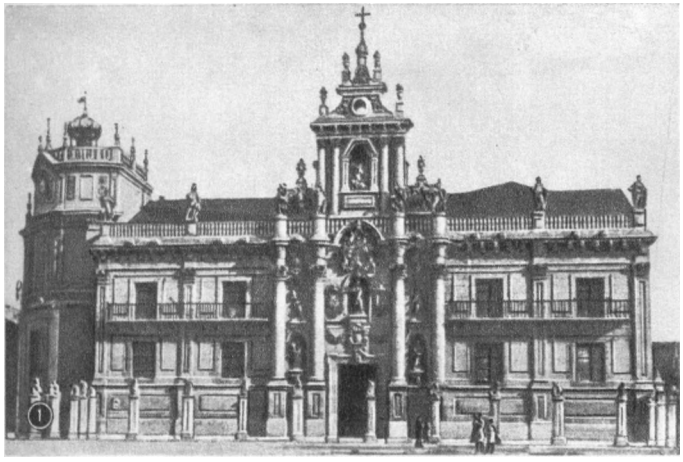


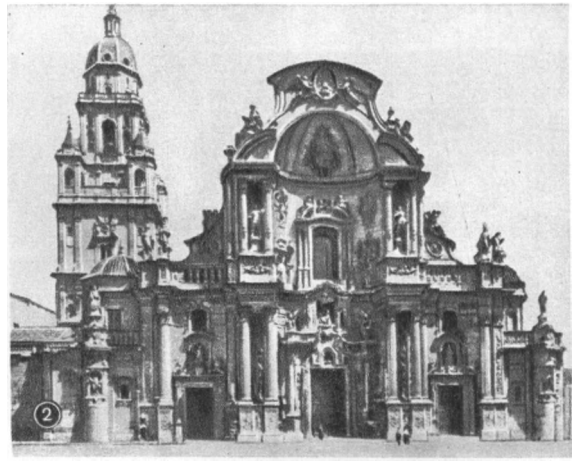


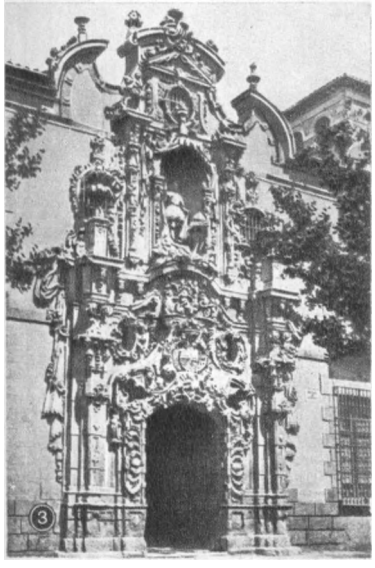


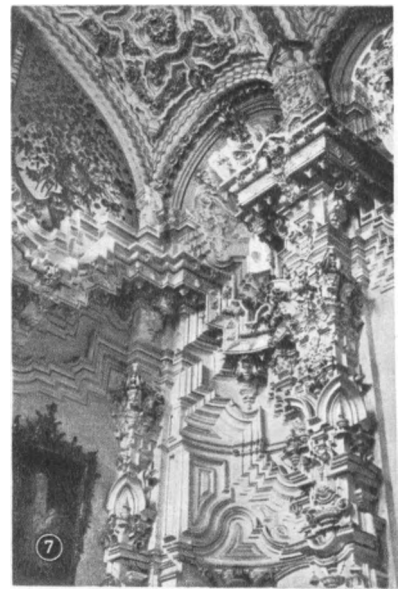


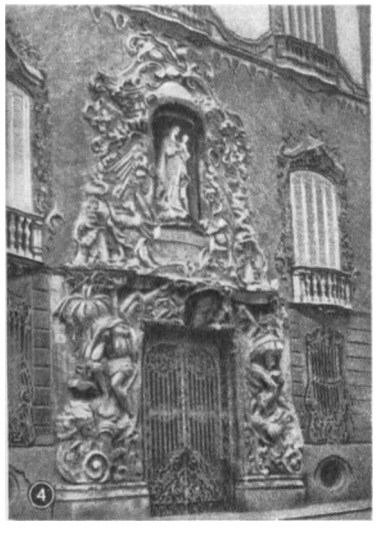
ИСПАНИЯ. Архитектура Возрождения («стиль платереско»). **1.** Дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре. Около 1480—93. Строители Х. Гуас, Эгуаомит и др. **2.** Церковь Сан-Пабло в Вальядолиде. 1486—92. Западный фасад (строитель С. де Колония?). **3.** Коллегия Сан-Грегорио в Вальядолиде. 1488—96. Патио (строитель Х. Гуас). **4.** Дворец графов де Сират в Альмансе (провинция Мурсия). Начало 16 в. **5.** Х. Гуас. «Патио львов» во дворце Инфантадо. 1483. **6.** Э. де Эгас. Портал госпиталя Санта-Крус в Толедо. 1504—1514. **7.** С. де Колония. Портал церкви Санта-Мария ла Реаль в Аранда-де-Дуэро (провинция Бургос). Конец 15 в. **8.** Талавера Мальдонадо. Каса де лас Кончас («Дом раковин») в Саламанке. 1483.



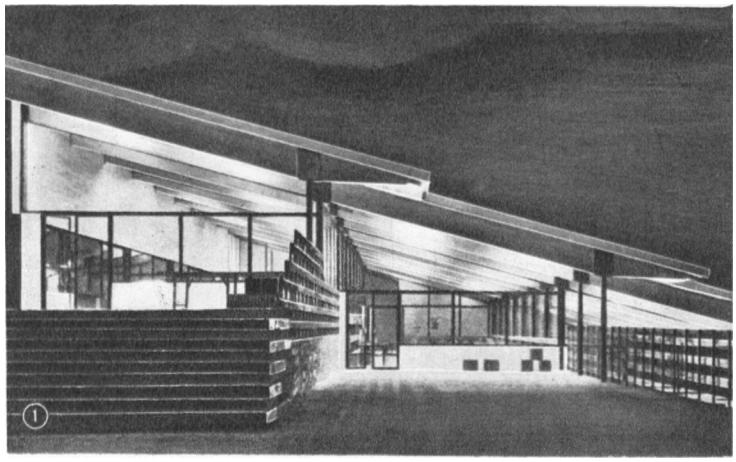


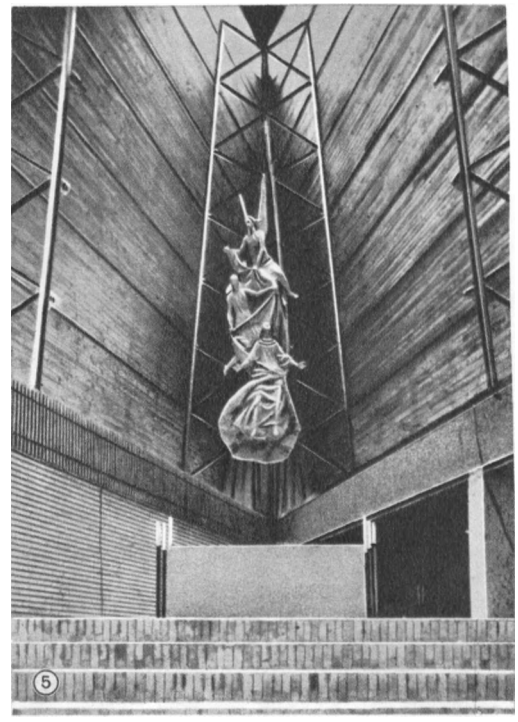


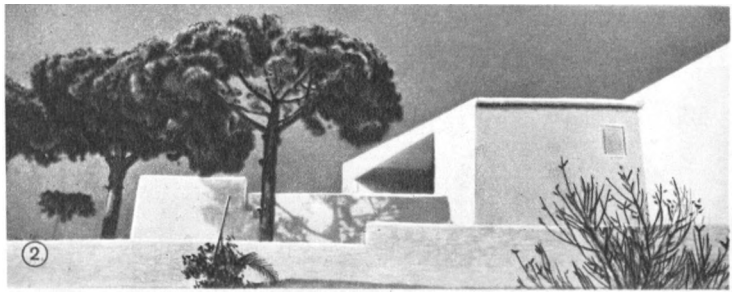


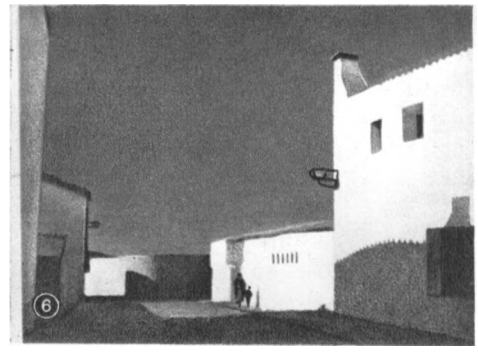


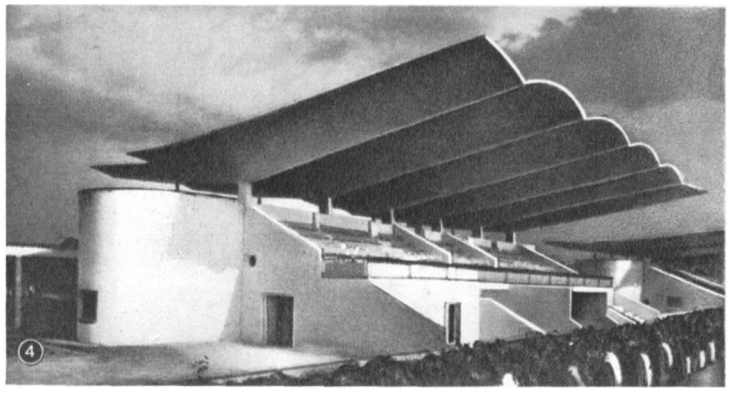
ИСПАНИЯ. Архитектура барокко («стиль чурригереско»). **1.** Н. Томе. Главный фасад университета в Вальядолиде. Начат в 1715. **2.** Архитектор Х. Борт, скульпторы Н. и Ф. Сарсильо, Х. Лопес, М. де Рейна и др. Собор в Мурсии. Западный фасад. 1737—90. **3.** П. де Рибера. Осписио Провинсиаль в Мадриде. 1731. Портал. **4.** Портал дворца Агуас в Валенсии. 1740—44. Скульпторы И. Ровира и И. Вергара. **5.** Ф. Касас-и-Новоа. Западный фасад собора в Сантьяго-де-Компостела. 1738—47. **6—7.** Л. Аревало. Сакристия картезианского монастыря Ла Картуха в Гранаде. 1727—64. (**6** — интерьер; **7** — фрагмент архитектурного убранства). **8.** Н. Томе. Алтарная композиция Транспаренте в соборе в Толедо. 1732.





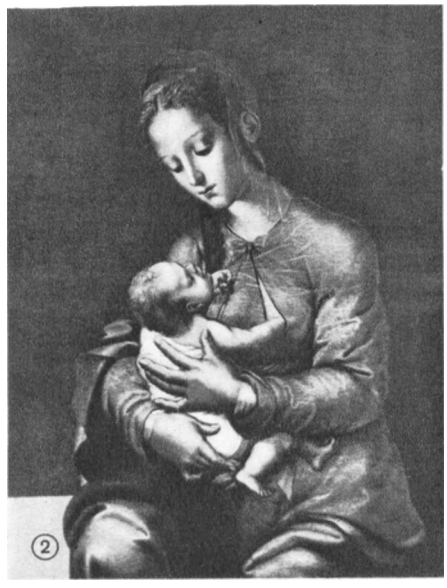


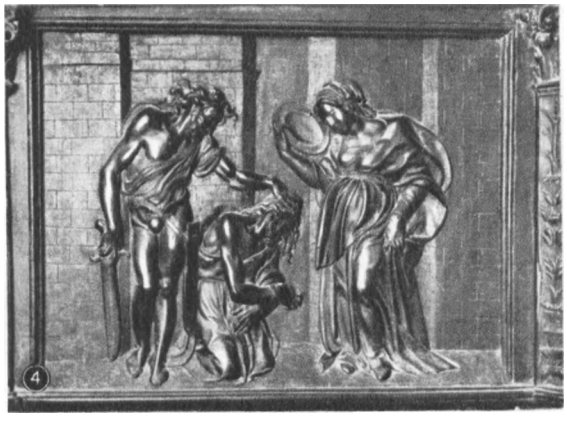




ИСПАНИЯ. Архитектура 20 в. 1. Х. А. Корралес, Р. Васкес Молесун, А. де ла Сота. Детский дом отдыха Мирафлорес де ла Сьерра (провинция Мадрид). 1959. **2.** Х. А. Кордак и М. Вальс. Жилой дом в Барселоне. 1952. **3.** Р. де ла Хойя, С. Ортис, М. Б. Револьедо. Столовая при автомобильном заводе «SEAT» в Барселоне. 1954—56. **4.** Э. Торроха и др. Ипподром Сарсуэла в Мадриде. 1936. **5.** Х. Карвахаль Феррер и Х. Гарсиа де Паредес. Церковь Нуэстра Сеньора де лос Анхелес в Витории. 1958—59. Интерьер. **6.** Х. Л. Фернандес дель Амо. Сельскохозяйственный посёлок Вильяльба-Калатрава (провинция Сьюдад-Реаль). 1955—59. **7.** Х. А. Корралес и Р. Васкес Молесун. Испанский павильон на международной выставке в Брюсселе. 1958. Интерьер секции.

ИСПАНИЯ. Изобразительное искусство. 1. «Христос Пантократор». Фрагмент фрески из церкви Сан-Клементе в Тауле (провинция Лерида). Начало 12 в. **2.** «Поклонение волхвов». Фрагмент фрески из церкви Санта-Мария в Эстерри д'Анеу (провинция Лерида). **3.** Миниатюра в рукописи «Комментарий к Апокалипсису» Беата. Около 975. Собор в Жероне. **4.** Феррер Басса. «Поклонение пастухов». Фреска в капелле Сан-Мигель монастыря Педральбес в Барселоне. 1346. **5.** «Пророк». Статуя портала собора в Леоне (фрагмент). **6.** Л. Дальмау. «Мадонна и городские советники» (фрагмент). 1443—45. **7.** Х. Уге. «Святые Абдон и Сенен» (фрагмент ретабло церкви Сан-Мигель в Таррасе). 1459—60. (№№ **1—2** — Музей изящных искусств Каталонии, Барселона).





ИСПАНИЯ. Изобразительное искусство 16 в. **1.** А. Фернандес. «Мадонна мореплавателей». Около 1520. Алькасар. Севилья. **2.** Л. Моралес. «Мадонна с младенцем». Около 1570. Прадо. Мадрид. **3.** Д. Формент. «Поклонение волхвов». Фрагмент ретабло в церкви Санто-Доминго де ла Кальсада в Логроньо. Раскрашенное дерево. 1537. **4.** Д. де Силоэ. «Усекновение главы Иоанна Предтечи». Рельеф из хора церкви Сан-Бенито в Вальядолиде. Дерево. 1-я половина 16 в. Национальный музей религиозной скульптуры. Вальядолид. **5.** П. Берругете. «Св. Доминик, сжигающий еретические книги». Около 1500. Прадо, Мадрид. **6.** А. Санчес Коэльо. Портрет Филиппа II. Около 1575. Прадо. Мадрид. **7.** А. Берругете. «Встреча Марии и Елизаветы». Фрагмент ретабло в церкви Санта-Урсула в Толедо. Раскрашенное дерево. 2-я четверть 16 в. **8.** Э. Яньес де Альмедина. «Введение во храм». Фрагмент алтарного образа в соборе в Валенсии. 1-я четверть 16 в.

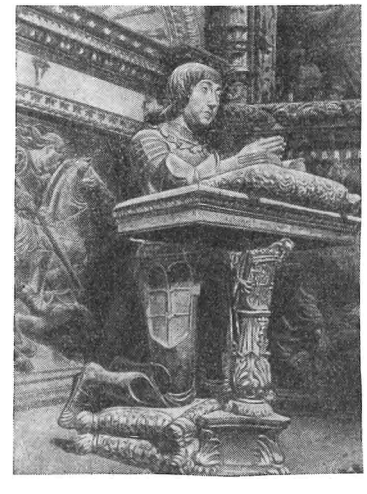
архитектуре пышной эклектикой в постройках отдельных торгово-промышленных фирм, банков и страховых компаний в Мадриде, Барселоне, *Бильбао* и др. крупных городах.

Изобразительное искусство. Возвышение И. на рубеже 15—16 вв. способствовало развитию общественного сознания, оживлению гуманистической мысли, постоянно проникавшей в науку, литературу, искусство. Были сделаны важные шаги в освобождении личности от гнёта средневековых догм, в расширении умственного кругозора. И всё же И. не знала бурного расцвета ренессансной культуры. Её развитие проходило в неблагоприятных условиях утверждения феодально-клерикального режима. Вместе с тем причины недостаточно последовательного распространения новой, антифеодальной культуры таились в экономической и политической незрелости испанских городов, притязания которых не выходили за рамки борьбы за средневековые вольности. Новое в И., как правило, с трудом пробивало себе дорогу, нередко переплетаясь со старым. Всё это осложнило и насытило противоречиями эволюцию искусства испанского Возрождения, отдельные фазы которого не совпадали с соответствующими этапами Возрождения в других странах. Пестрота общей картины развития испанского искусства, своеобразное совмещение в нём различных художественных стадий сказывались в том, что наряду с произведениями, в которых сохранялись ещё элементы готики, создавались произведения маньеристического характера и даже отмеченные предчувствием барокко. По существу Испания не знала целостной фазы Высокого Возрождения.

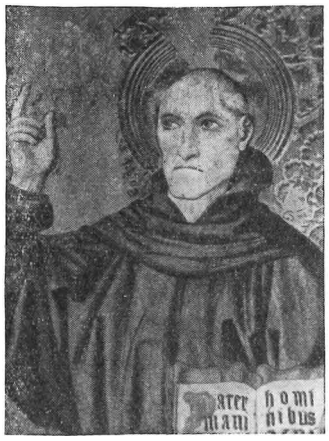
Скульптура Испании конца 15 — начала 16 вв. развивалась в общем русле с архитектурой. Она являлась одним из самых активных элементов образной системы «платереско», где трудно разграничить творчество архитектора и творчество скульптора. Несомненна аналогия между порталом здания «платереско» и ретабло, искусство изготовления которых достигло в это время своего апогея. С ранним «платереско» связано творчество Х. де *Силоэ*. Одно из его главных произведений — деревянное резное ретабло в картезианской церкви Мирафлорес в Бургосе. Сказочно нарядное, заполненное множеством изящных архитектурных и скульптурных форм, в которых переплетаются готические и мавританские мотивы, сверкающее тёмно-золотым убранством на глубоком синем фоне, оно производит впечатление узорчатой, мерцающей поверхности.

В дальнейшем развитии испанской пластики нач. 16 в. готические элементы постепенно вытеснялись ренессансными. В композицию ретабло вводились классические архитектурные формы и статуи, проникнутые новым пластическим чувством. Однако испанские мастера весьма произвольно использовали ренессансные формы, стремясь прежде всего к яркому декоративному эффекту. Таковы произведения Д. Формента (D. Forment, ок. 1480—ок. 1543) и Ф. Бигерни или де Боргонья (F. Biguerny, также de Borgoña и de Bourgogne, 1498—1543), творчество которых близко периоду зрелого «платереско». Своеобразна и сама трактовка скульптурных образов, как показывает ретабло в Капилья Реаль в Гранаде (1521) работы Бигерни. Мастер увлечён не столько передачей пластической красоты человеческого тела, сколько конкретностью изображения той или иной евангельской сцены, выявлением драматического сюжетного конфликта, выразительностью лиц персонажей. Несомненно портретны расположенные по сторонам ретабло статуи коленопреклонённых «католических королей» Фердинанда и Изабеллы. Ренессансные мотивы применялись и при сооружении мраморных гробниц, украшенных медальонами, барельефами, цветочными гирляндами. Нередко в их обрамлении использовались и элементы классического ордера. Но мастера И. многое воспринимали и изображали по-своему. Работая в камне и мраморе, они охотно обращались и к народным традициям раскрашенной деревянной скульптуры.

Ф. Бигерни. Статуя Фердинанда Арагонского. Раскрашенный алебастр. 1521. Королевская капелла (Капилья Реаль) при соборе в Гранаде.



Преодоление консервативных канонов готики и ростки нового заметны в испанской живописи уже около сер. 15 в. Этот процесс происходил в первую очередь в тех богатых приморских областях страны, которые, как Каталония и Валенсия, были наиболее экономически развитыми территориями Испании, рано завязавшими оживлённые торговые и культурные связи с Нидерландами и Италией. Значительным было воздействие нидерландской школы, видимо возросшее после посещения в 1420-х гг. Пиренейского п-ова Яном ван Эйком (см. *Нидерланды* С т а р ы е). Однако в И. того времени традиции средневековья были намного сильнее. Реалистические приёмы в передаче пространства и объёмности форм здесь сравнительно



Х. Уге. „Св. Бернардин". Фрагмент ретабло в сакристии собора в Барселоне. 1462.

мало развиты, господствует плоскостный принцип изображения, подчёркнутый введением золотых фонов и по-восточному обильной орнаментации драгоценных узорчатых тканей. Испанская живопись 15 в. сурова и драматична. Основное внимание в ней уделено человеку, передаче его внутренних переживаний. Значительно меньше места занимает изображение окружающей среды — интерьера, пейзажа, натюрморта. Ведущими живописцами Валенсии были Л. Дальмау (L. Dalmau, умер в 1460) и долго работавший в Италии Хайме Басо (J. Baso, 1413—61) по прозвищу Хакомарт (Jacomart).

Живопись Каталонии ярче всего представлена творчеством Хайме *Уге*, одного из самых крупных испанских живописцев 2-й пол. 15 в. Хайме Уге — создатель поразительных по реализму и остроте видения почти портретных образов святых в алтарных композициях.

В первых десятилетиях 16 в. реалистические тенденции значительно усилились. Каталония и Валенсия уступили роль ведущих художественных центров Кастилии и Андалусии. Более близким стало знакомство испанских мастеров с достижениями итальянского Возрождения. Но вместе с тем идейная направленность испанской живописи осталась во многом далёкой от ренессансного свободомыслия. Эта двойственность проявилась в творчестве ведущих мастеров того времени — Ф. Гальегоса (F. Gallegos, ок. 1440 — после 1507), П. *Берругете*, А. Фернандеса (A. Fernández, умер в 1543). Если в произведениях Гальегоса сильнее сказываются традиции нидерландского искусства, то в творчестве П. Берругете чувствуется серьёзная итальянская школа. Но оба — типичные испанские мастера, искусство которых отмечено печатью суровой выразительности и аскетизма. В картинах для ретабло церкви Санто-Томас в *Авиле* (ок. 1500) Берругете запечатлел то, что мог наблюдать в реальной действительности: сцену сожжения еретиков на городской площади, типы испанского духовенства, выразительные фигуры слепого нищего и его юного поводыря. Используя перспективу, Берругете стремился изобразить интерьер, в котором происходит действие, объединить героев общим переживанием. В человеке его интересовала чаще всего передача внутреннего чувства. Но фигуры в картинах Берругете не всегда анатомически правильны, порой, как в средневековом искусстве, разномасштабны, позы статичны. Более лирично творчество севильянца А. Фернандеса. Особенно известна его картина «Мадонна мореплавателей» (ок. 1520, Алькасар в Севилье) с редким в испанской живописи морским пейзажем и портретами мореплавателей. Но смелое «открытие мира» подчинено в картине религиозной идее. Отсюда её условный торжественно-декоративный строй, в котором элементы реальности сочетаются с традиционной религиозной символикой.

В 1-й половине 16 в. испанская культура испытывала растущее влияние Италии. Между обеими странами расширились дипломатические, торговые и культурные связи. Испанское общество было увлечено культурой итальянского Возрождения. Культивировалось официальное художественное направление, подражавшее итальянским образцам и получившее название итальянизма. Многие из испанских мастеров тогда учились и работали в Италии. Если приобщение к художественному языку ренессансной Италии явилось для испанских скульпторов и живописцев хорошей школой профессионального мастерства, то идейная направленность итальянского искусства эпохи Возрождения осталась для них во многом чуждой. Поэтому изобразительный строй этого искусства был воспринят испанскими мастерами не всегда органично. Но и в рамках итальянизирующего направления они стремились к самостоятельным образным решениям. Особенно это проявилось в столь характерном для искусства И. изображении сильного человеческого чувства. Нередко поиски повышенной выразительности образов приводили к подчёркнутой экспрессивности и напряжённому драматизму. Не случайно, что многие мастера вскоре обратились к итальянскому маньеризму, в котором находили некоторые созвучные черты. Однако испанские скульпторы и живописцы использовали лишь некоторые приёмы маньеризма; их собственное искусство в целом обладало гораздо большей искренностью и правдивостью.

В 1-й половине 16 в. работали такие одарённые скульпторы, как Д. *де Силоэ*, Б. Ордоньес (B. Ordóñez, умер в 1520), А. *Берругете*. Если творчество Д. де Силоэ и Ордоньеса развивалось в рамках ренессансных традиций, то искусство А. Берругете, одного из выдающихся испанских скульпторов, — пример того, как видоизменялись в И. классические идеалы. Произведения Берругете (ретабло церкви Сан-Бенито в *Вальядолиде*, 1526—32, и др.) полны драматизма и смятения.

Алонсо Берругете. «Пророк». Раскрашенное дерево. 1526—28. Национальный музей религиозной скульптуры. Вальядолид.

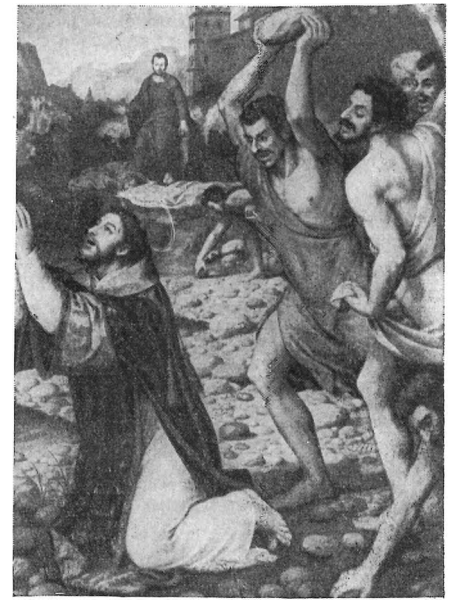
Пропорции стройных фигур вытянуты, формы нередко искажены, позы динамичны, жесты резки и порывисты, лица отражают внутреннее напряжение. С большой выразительностью мастер запечатлевал страстный душевный порыв, страдание, взволнованность чувств. Работа в области раскрашенной деревянной скульптуры, в которой преобладало сочетание белого, чёрного и золота, особенно привлекала Берругете. Стремление испанских мастеров воплотить в искусстве остроту человеческого переживания нередко придавало их произведениям оттенок чисто внешней экспрессии. Эти черты возобладали в творчестве скульптора Х. де Хуни (J. de Juni, ок. 1507—77).

Условия заказа ограничивали возможности испанских живописцев. По-прежнему живописные произведения были предназначены для украшения церковных алтарей. В 1-й пол. 16 в. И. по существу не знала ни станковой картины, ни фрески. Естественно, что мифологические и светские сюжеты в этих условиях не могли получить право на существование. И все же испанская живопись этого времени не была просто слабым отражением итальянской. В ней проявились черты самобытности, попытки по-своему перефразировать классические образцы. Картины итальянистов Э. Яньеса де Альмедина (E. Yáñez de Almedina, 1505—36), Э. де Льяноса (E. de Llanos, умер после 1525), Х. де Хуанеса (J. de Juanes, 1523—79), Л. Варгаса (L. Vargas, 1502—1568)— это уверенно исполненные произведения, в которых сказывается серьёзное знание рисунка, перспективы, анатомии и моделировки фигур.

Во 2-й половине 16 в. — в мрачные годы деспотии Филиппа II, время усиления феодальной и церковной реакции, в И. создалась почва для наиболее острого выражения тех идей кризиса и раздвоенности общественного сознания, которые столь характерны для эпохи позднего Возрождения. Вместе с тем стремление испанского абсолютизма любой ценой сохранить мировое господство потребовало создания искусства, возвеличивающего мощь империи. Этим задачам отвечала возникшая при дворе Филиппа II придворная школа живописцев, которые украшали *Эскориал* фресками и картинами. Художественные идеалы заметно изменились. Воплощение в искусстве норм классической красоты стало главным требованием времени. Основными образцами для подражания стали произведения римской школы, отчего это эклектическое художественное направление получило название романизма. Приглашённые ко двору итальянские мастера, а также испанские живописцы создавали произведения внешне парадные, но в художественном отношении незначительные. Заслуживает внимания лишь Х. Фернандес де Наваррете (J. Fernández de Navarrete, 1526—79), прозванный «Эль Мудо» (немой), талантливый колорист, в работах которого проявились черты реализма. Реалистические тенденции, даже в пределах придворного искусства, были присущи и национальной школе портретистов 2-й пол. 16 в., связанной с именами А. *Санчеса Коэльо*, его ученика Х. Пантохи де ла Крус (J. Pantoja de la Cruz, 1551—1608) и др. На полотнах этих мастеров запечатлён чопорный облик испанских вельмож, как бы окаменевших в своей холодной недоступности. В сложении такого типа портрета очевидна роль традиционных сословных представлений и условных норм придворного этикета. Художники нередко заимствовали здесь внешние приёмы маньеризма, однако они исходили из иного, гораздо более объективного восприятия человека. Портретируя Филиппа II, Санчес Коэльо с большой убедительностью передавал поблёкшее лицо короля, его холодный опустошённый взгляд; без тени лести запечатлел он облик слабоумного наследника престола дона Карлоса. С такой же точной достоверностью изображал свои модели и Х. Пантоха де ла Крус.

Если в придворных кругах господствовали идеи официального католицизма, то в городах, удалённых от двора,

Х. де Хуанес. „Побиение камнями св. Стефана". 2-я половина 16 в. Прадо. Мадрид.



Эль Греко. „Св. семейство". Около 1590—95. Кливлендский музей искусства. США.

получили распространение различные мистические течения, в которых идеи контрреформации сплетались с ещё очень живой на почве И. средневековой мистикой. Представителем этого направления был Л. *Моралес*. Возврат к формам средневековой спиритуализации в условиях эпохи Возрождения сообщает искусству Моралеса отпечаток условности и субъективности. Моралес — художник отдельных героев, а не событий, художник одной темы — страдания, христианской жертвенности и покорности. Он обычно писал полуфигуры в статичных скорбных позах, с горестным выражением тонких, мертвенного оттенка лиц, с очень скупыми, словно оцепенелыми жестами. Картины его выдержаны в гамме холодных тонов и отличаются виртуозной, как бы эмалевой, техникой живописи.

Та же задача утверждения субъективного начала, которая у Моралеса проявлялась в чисто местных испанских формах, с неизмеримо большей яркостью и силой в масштабе общемировом была решена первым великим живописцем Испании — Д. Теотокопули, прозванным в связи с его греческим происхождением *Эль Греко*. Его живопись, формирование которой началось на Крите, в Венеции и Риме, впитала и некоторые поздневизантийские традиции,и венецианский колоризм, и спиритуалистическую эстетику маньеристов, и все достижения позднеренессансной культуры Италии. Но только в И. в период крушения мировой империи и торжества феодально-католической реакции могло развиться искусство Эль Греко — само воплощение той катастрофы, которая завершает эпоху Возрождения. Эль Греко явился наиболее ярким выразителем кризисных художественных тенденций в искусстве позднего Возрождения. Образ человека у него наделён повышенной одухотворённостью, но лишён героического начала; удел его героев — слепая покорность высшим мистическим силам. Картины Эль Греко, написанные почти исключительно на религиозные сюжеты, не похожи на традиционные произведения церковного искусства. Уже в созданных по заказу короля картинах «Поклонение имени Иисуса» и «Мученичество св. Маврикия» проявился необычный творческий метод художника. Среда, в которой он помещает какую-либо сцену, превращается в фантастический мир, где происходят чудеса и возникают видения. В беспредельном пространстве стираются грани между землёй и небом. Эль Греко использует эффект стремительного изменения масштаба фигур и предметов, то внезапно вырастающих, то исчезающих в глубине. Экстатичные образы похожи на бесплотные тени. У них неестественно вытянутые пропорции, искажённые формы, судорожные жесты, удлинённые бледные лица с широко открытыми глазами. Как ни экспрессивны в искусстве Эль Греко композиция, рисунок, пространство, ритм, наиболее важное в его образной системе — это колорит. Художник достигает исключительной светозарности красок, как бы излучающих внутренний свет. Он смело сопоставляет лимонно-жёлтые и сине-

Эль Греко. „Сошествие св. духа". 1610—14. Прадо. Мадрид.

стальные, изумрудно-зелёные и огненно-красные тона. Обилие неожиданных рефлексов, беспокойная игра контрастирующих цветов, то ярко вспыхивающих, то гаснущих в пепельном мерцании призрачного света,— всё это придаёт произведениям Эль Греко огромную эмоциональную напряжённость.

Не получив признания при дворе, художник навсегда поселился в уединённом *Толедо*, ставшем в 16 в. приютом старой феодальной аристократии. Интеллигенция Толедо увлекалась идеалами средневековья, мистическими учениями. Воззрения людей, окружавших Эль Греко, были проникнуты идеями неоплатоников, типичными для испанских богословов 16 в. Эта среда благоприятствовала развитию спиритуализма в творчестве Эль Греко. Среди его произведений, обладающих известным единообразием художественных решений, выделяется знаменитая картина «Погребение графа Оргаса». Сюжетом для неё послужила средневековая легенда о чудесном погребении благочестивого графа Оргаса святыми Августином и Стефаном. Торжественно-скорбная сцена погребальной церемонии помещена в нижней зоне картины. Вверху разверзается небо, и Христос во главе сонма святых принимает душу усопшего. Обращение мастера к теме жизни и смерти, к идеальному преображению мира человеческих чувств придаёт картине исключительную эмоциональную насыщенность и многозвучность. Своего рода синтезом конкретно-реального и отвлечённо-возвышенного являются образы святых Августина и Стефана, которые на переднем плане бережно поддерживают тело Оргаса. Нигде у Эль Греко печаль, глубокая нежность и скорбь не были выражены с такой человечностью. И в то же время образы святых — само воплощение духовной красоты. Картина написана в великолепной торжественно-траурной гамме, проникнута изощрённым ритмом.

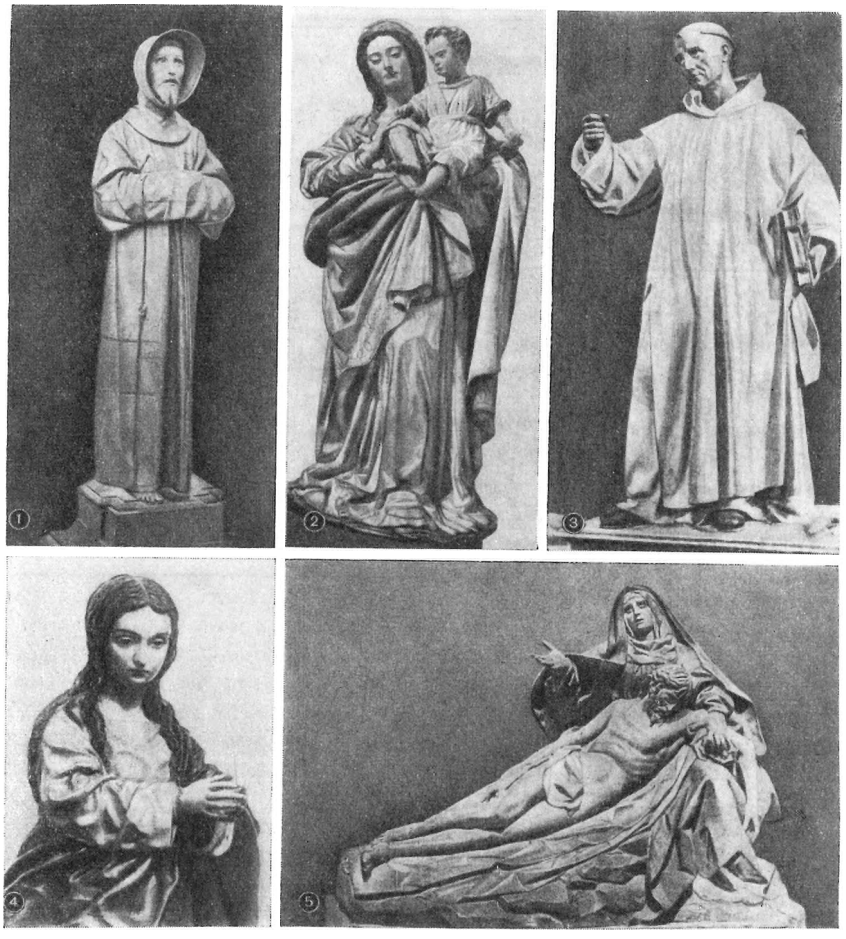
Повышенный интерес мастера к интенсивной жизни человеческого духа был односторонним и во многом субъективным. Отсюда экзальтированность его многих образов, их известное однообразие. Однако в лучших произведениях Эль Греко и особенно в портретах субъективность трактовки часто совпадает с внутренней сущностью изображавшихся лиц, благодаря чему художник достигал большой и по существу реальной психологической выразительности. Потрясающий образ фанатика-изувера создан им в портрете инквизитора Ниньо де Гевара. Сложная внутренняя жизнь, интеллектуальность и одухотворённость облика отличают портреты неизвестного, поэта Парависино, «Дамы в мехах».

Для творческой эволюции Эль Греко характерно нарастание трагического чувства обречённости. Его поздние произведения приобретают всё более ирреальный, болезненно-фантастический характер. Полотна, написанные в этот период, воплощают исступлённый духовный порыв («Сошествие св. Духа», «Снятие пятой печати»). Всё острее звучит в позднем творчестве Эль Греко тема гибели мира, божественного возмездия. Глубоким трагизмом овеян поразительный по красоте пейзаж «Вид Толедо», в котором любимый художником город подобен призрачному видению.

Эль Греко почти не имел последователей. Совсем иные задачи стояли перед испанской живописью, в которой на рубеже 16—17 вв. поднималась могучая волна реализма. Его искусство было надолго забыто. Но в нач. 20 в. «открытие» Эль Греко превратилось в своеобразную сенсацию. В нём пытались найти предтечу экспрессионизма, а потом и сюрреализма, модернизируя облик художника. Между тем, искусство Эль Греко, в котором несомненно много субъективного, болезненного и мистического, отразило, хотя и в косвенной форме, но с необычайной художественной силой, реальные трагические противоречия своей эпохи.

Движущей силой испанского искусства 17 в. была непримиримая борьба передовых, глубоко народных в своей основе тенденций с гнётом феодально-аристократической и церковной реакции. Это происходило и в формах непосредственного конфликта между прогрессивным реалистическим направлением и противостоявшими ему традициями изживавшего себя эклектического романизма. Не случайно поэтому общая картина испанского искусства 17 в. лишена целостности и стилевого единства. Строгая, почти аскетическая сдержанность соседствует здесь с безудержной пышностью, косное и архаизирующее — с открытиями, намного опережающими свою эпоху.

В 1-й половине 17 в. в И. наряду с ретабло стали создаваться произведения станковой скульптуры. Подъём реализма обусловил особую выразительность испанской пластики в изображении человека и мира его чувств. Однако скульптура по-прежнему оставалась всецело подчинённой культовым целям, круг её тем, из которого исключалось всё светское (напр., скульптурный портрет), был чрезвычайно узким. Стремясь к самобытности, мастера обратились к традициям средневекового народного творчества, к созданию деревянных раскрашенных статуй. Но в 17 в. скульптура И., прошедшая через ренессансный этап развития, была уже далека от условного средневекового понимания человеческого образа. Сочетание полихромии с жизненной достоверностью пласти-



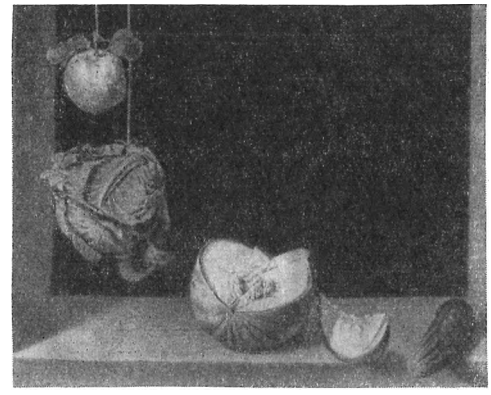
Скульптура 17 в. (раскрашенное дерево). 1. П. де Мена. „Св. Франциск". Около 1663. Собор в Толедо. 2. Х. Монтаньес. „Мадонна с младенцем". 1628. Провинциальный музей изящных искусств. Севилья. 3. Х. Монтаньес. „Св. Бруно". Около 1634. Провинциальный музей изящных искусств. Севилья. 4. А. Кано. „Мадонна" (фрагмент). 1660. Собор в Гранаде. 5. Г. Фернандес. „Оплакивание Христа". 1616. Национальный музей религиозной скульптуры. Вальядолид.

ческих форм породило опасность иллюзорного сходства статуй с живой натурой. Нередко при этом раскрашенные статуи украшались настоящими тканями, кружевами, драгоценностями. Тем самым культовая скульптура, изображавшая обычно христианских мучеников, превращалась в активное средство религиозного воздействия; у массы верующих возникало впечатление полной реальности этих страдальцев, претворённых в плоть и кровь. Нужна была огромная сила таланта, высокая мера такта и вкуса, чтобы остаться в пределах искусства, достичь подлинной художественной правды. Это удалось выдающимся мастерам испанской пластики 17 в., таким как Г. *Фернандес*, Х. Мартинес *Монтаньес*, А. *Кано*, П. де *Мена*. Их статуи отличаются монументальной обобщённостью форм, чёткостью силуэта, выразительностью скупого и красноречивого жеста, благородством тонировки. В творчестве Фернандеса — главы скульптурной школы Кастилии, тщательное изучение натуры сочетается с глубоким драматизмом, суровостью образов. Тонкая одухотворённость присуща лучшим работам Кано. Страстная внутренняя напряжённость при удивительном внешнем лаконизме захватывает в работах де Мена. В произведениях Мартинеса Монтаньеса, основателя севильской школы и крупнейшего мастера испанской пластики 17 в., сильнее выражены лирические черты. Его искусство свободно от экзальтации и аскетической суровости, в нём преобладает восходящее к ренессансу понимание гармонии пропорций и возвышенной красоты человеческого тела. Многоцветная раскраска с применением позолоты усиливает впечатление земной прелести и величия образов.

Самые значительные завоевания испанского реализма относятся к живописи 1-й пол. 17 в. Основной её сферой были монументальные религиозные композиции, а единственным светским жанром, получившим широкое развитие,— портрет. И тем не менее испанская живопись заняла одно из ведущих мест в искусстве Европы 17 в. Придворное искусство, которое опиралось на традиции романизма, пыталось противостоять мощному подъёму реалистической национальной живописи. Это идеализирующее направление нашло законченное выражение в творчестве и в теоретических работах яростного противника реализма В. Кардучо (V. Carducho, 1578—1638). Новое, передовое искусство развивалось вдали от двора, в местных художественных центрах. Главными очагами реализма стали Севилья и Валенсия.

Первыми живописцами, вступившими на путь реализма, были валенсиец Ф. Рибальта (F. Ribalta, умер в 1628) и севильянцы Х. де Роэлас (J. de Roelas, Ruelas, ок. 1560—1625) и Ф. *Эррера* Старший. В Толедо протекала деятельность одарённого мастера-реа-

листа Х. Б. Майно (J. B. Mayno, 1568—1649). Гранадский художник Х. Санчес Котан (J. Sánchez Cotán, ок. 1561—1627) положил начало испанскому натюрморту, изображая в подчёркнуто монументализированных формах скромные предметы народной трапезы. В И. в 17 в. подобные картины, нередко включавшие бытовые сцены в кухне или харчевне, назывались «бодегонес» (трактиры, харчевни). Творчество Рибальты, Майно и Санчеса Котана было во многом созвучно искусству Караваджо (см. *Италия*) и его последователей. Однако формирование реалистических тенденций в испанской живописи было вызвано внутренними закономерностями национального искусства, а не заимствованием извне. Искусство Рибальты полно ощущения реальности и одновременно, в отличие от Караваджо, аскетически-сурово, подчас не свободно от черт мистицизма. Эррера Старший, живописец яркого колористического дарования, был создателем огромных религиозных композиций, написанных свободным, пастозным мазком.



Х. Санчес Котан. Натюрморт. Начало 17 в. Галерея изящных искусств. Сан-Диего. США.

Интерес к индивидуальности человека, объединяющий всех мастеров испанского реализма, отличает и картину Эрреры «Слепой музыкант». Она заключает в себе типические черты испанского жанра: отсутствие развёрнутого сюжета, статичность, близость к жанровому портрету, изображающему простых людей. Противоречивость художественной жизни эпохи ярко отразилась в творчестве и в теоретическом трактате «Искусство живописи» севильского художника Ф. *Пачеко*. Во многом сторонник романизма, он в то же время в портретах и в ряде практических советов живописцам отдал дань развивающемуся реализму.

Искания Рибальты, Эрреры и других подготовили почву для расцвета испанской живописи и прежде всего для творчества Х. *Риберы* и Ф. *Сурбарана*. Их обоих объединяет то общее, что составило своеобразие испанского реализма: отказ от идеального характера образов, глубокая и последовательная правдивость восприятия жизни, неослабевающее внимание к натуре, повышенный интерес к характеру человека и его внутреннему миру, конкретность художественного языка. Творчество обоих крупнейших мастеров монументальной религиозной композиции отразило и воздействие мистических тенденций. Риберу — живописца ярко выраженного драматического плана, неизменно привлекала тема мученического подвига, страдания человека. Но в его сценах мученичества католических святых нет ложного пафоса и мелодраматизма, столь характерных для подобных произведений в искусстве барокко. Они захватывают силой, искренностью чувства, суровой выразительностью. Глубина человеческого переживания составляет основу его лучших произведений — будь то трагически скорбное «Оплакивание Христа» или прославленная «Св. Инеса». Образ Инесы — это само воплощение целомудренно-чистой, трогательной и светлой юности. Своеобразна композиция, построенная по любимому мастером принципу диагонального размещения от угла к углу крупных живописных пятен. Осязательная вещественность в передаче деталей сочетается с высокой мерой художественного обобщения. Живая трепетность и вместе с тем некоторая угловатость, недоговорённость образа, освобождая его от традиционных для культовой живописи репрезентативных черт, заставляет острее ощутить его подлинно поэтическую содержательность. Редкий по красоте колорит картины может служить великолепным образцом мощной тональной живописи Риберы.

Х. Рибера. „Хромоножка". 1642. Лувр. Париж.

Характерное для мастера внимание к выразительности человеческого облика особенно ярко проявилось в его изображениях апостолов, святых, философов древности. Моделями для них служили представители социальных низов. Они запечатлены столь индивидуально, что эти изображения граничат с портретами. Ничего не скрывая и не преувеличивая, Рибера осязательно передаёт суровые, опалённые солнцем лица, бедную одежду, крупные узловатые руки. Ценность его лучших образов, среди которых глубиной выделяется образ Диогена,— в раскрытии духовной значительности, мужественной стойкости и цельности харак-

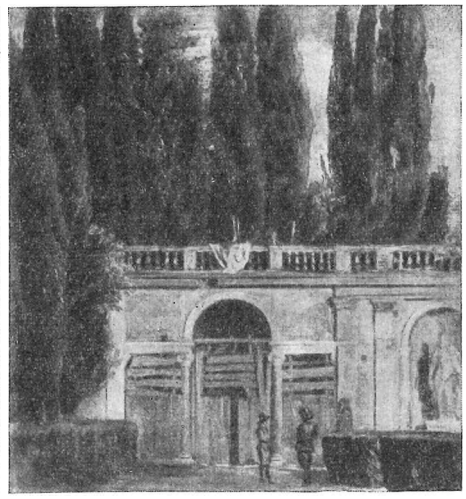
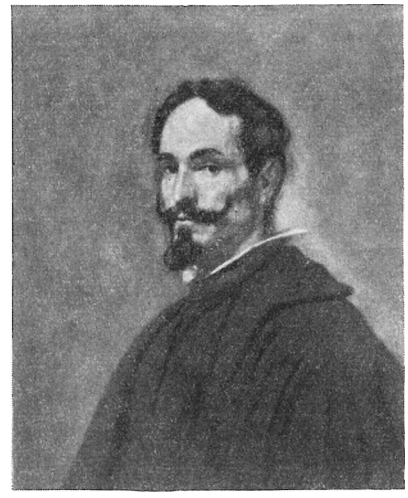
Ф. Сурбаран. 1. „Св. Андрей". 1630-е гг. Музей изобразительных искусств. Будапешт. 2. „Поклонение пастухов". 1638. Музей изящных искусств. Гренобль.

тера простых людей. Близок к жанровому портрету и знаменитый «Хромоножка», поразительная по неприкрашенной правдивости фигура уличного мальчика-калеки, представленная почти с торжественной монументальностью. Творческая эволюция Риберы приводит его к поискам жанрового решения темы, к насыщенному светом колориту. В духе народной жанровой сцены написано одно из последних его произведений — «Поклонение пастухов», в котором господствует ясный дневной свет; здесь всё просто, возвышенно и человечно.

Во многом противоположно искусству Риберы сурово-сдержанное, исполненное созерцательности творчество Сурбарана. Его основными заказчиками были монастыри, и сам мастер чаще всего изображал сцены из жизни монахов, перенося события католических легенд в обстановку современного ему монастырского быта. Простота и уравновешенность композиции, где крупные фигуры расположены параллельно плоскости холста в узкой пространственной зоне, соответствуют духу статичных, торжественно размеренных сцен. Все действующие лица написаны с натуры. Они внешне замкнуты, погружены в себя. Картины обычно построены на сочетании тёмных и светлых плоскостей и крупных цветовых пятен. Строгая гамма серебристо-серых, чёрно-коричневых тонов нередко обогащается акцентами насыщенно-красного цвета, который вносит оттенок сдерживаемого напряжения, внутреннего накала. Искусство Сурбарана лишено элементов фантастики; его ангелы простодушны, порой неуклюжи и словно написаны с простых крестьянских парней или монастырских служек, а всё, что происходит в потусторонней сфере, приобретает земные реальные черты.

Портрет в творчестве Сурбарана — это не только один из жанров, в котором работал художник, это и подход к натуре, столь ярко проявившийся в сюжетных композициях. У Сурбарана трудно провести чёткую грань между портретами определённых лиц (монахов — И. Переса и др.) и изображениями святых. Портретной конкретностью отличается и изображение св. Лаврентия (1636, Эрмитаж, Ленинград). При всей своей одухотворённости этот испанский юноша с сильным телом и широким простым лицом крестьянина так же прочно связан с землёй, как прочно он стоит на ней. Обобщённость трактовки объёма в произведениях Сурбарана не препятствует конкретному вещественному восприятию предмета и его материальной фактуры. Не случайно он был крупнейшим мастером испанского натюрморта 17 в. Построение его натюрмортов до элементарности просто, но тонкий ритм очертаний предметов, созвучие их форм и красок сообщают натюрмортам Сурбарана необычайную целостность и торжественную красоту. Наряду с суровыми и величественными образами Сурбаран создавал произведения и лирического характера («Поклонение пастухов»), с большой человеческой теплотой изображал детей («Отрочество Марии»). Но захваченное общим упадком испанской живописи во 2-й пол. 17 в. позднее творчество Сурбарана, в котором возобладало мистическое начало, утратило свою художественную силу.

Вершиной испанского реализма 17 в. стало творчество Д. *Веласкеса* — одного из величайших мастеров мировой живописи. В его искусстве как бы воплотилась сама жизнь в её противоречиях и единстве, в движении и изменчивости. Произведения мастера написаны свежо, непосредственно, вдохновенно, «одним дыханием». Вместе с тем они отличаются целостным охватом явлений действительности, огромной обобщающей силой образов, глубокой содержательностью. Уже его ранние бодегонес полны естественности. В них проявляется глубокий интерес Веласкеса к реальной жизни, которую он увлечённо стремится постичь. Основное внимание он уделяет живой и выразительной характеристике народных типов, выявлению их индивидуальных, портретно-достоверных черт («Завтрак», «Старая женщина, жарящая яичницу». «Водонос»). В духе

Д. Веласкес. 1. „Дама с веером". Около 1648. Собрание Уоллес. Лондон. 2. „Вилла Медичи". 1650—51. Прадо. Мадрид. 3. Портрет неизвестного. 1630-е гг. Музей Уэллингтона. Лондон.

народных жанровых сцен написаны и ранние картины Веласкеса на традиционные религиозные сюжеты («Христос в доме Марфы и Марии», «Поклонение волхвов»).

Большая часть жизни Веласкеса — придворного живописца — протекала в тисках дворцового уклада, подчинённого жестокому этикету, в лицемерной сановной среде. Но и в этих условиях он сумел сохранить творческую свободу. Охватив многие области живописи, Веласкес в каждой сказал новое слово. В картины на мифологические сюжеты («Вакх», «Кузница Вулкана») он смело ввёл образы простых людей, отказавшись от условного, идеального истолкования традиционной темы. С поразительной для своего времени новизной Веласкес переосмыслил жанр исторической картины в знаменитой «Сдаче Бреды». Запечатлён торжественный момент, когда командующий голландским гарнизоном вручает ключ от крепости испанскому полководцу. Вместо парадного зрелища триумфа испанского оружия мастер сумел не только глубоко объективно показать эпизод испано-нидерландской войны, но и подняться до стихийного осознания закономерностей исторического процесса. Абсолютистская Испания и демократические Нидерланды противопоставлены в картине как два не только национальных, но и социальных лагеря. С чувством уважения и симпатии художник изобразил голландцев — простых людей из народа, мужественный дух которых не сломлен поражением. Жизненность этого произведения — в правдивом раскрытии характеров, переживаний действующих лиц, в строго уравновешенной композиции, создающей впечатление огромной пространственной глубины, в поэтическом ощущении серебристого туманного утра.

Портреты Веласкеса также неповторимы и различны между собой, как и живые люди. Каждый из них выполнен в индивидуальном красочном созвучии, в особом живописном ключе. Созданные художником образы как бы защищены бронёй внешней бесстрастности, строгой сдержанности облика. И тем не менее беспощадное в своей правдивости проникновение в тайники человеческой души составляет захватывающую силу портретного искусства Веласкеса. Человек изображён таким, каков он есть, в единстве самых противоречивых и сложных черт характера. Связанный с придворными кругами, мастер немного находил здесь для себя вдохновляющих моделей, хотя и в портретах короля и знати не изменял своей объективности и реализму, поднимаясь подчас до беспощадной разоблачительной правды (портреты Филиппа IV, папы Иннокентия X). Но с тем большей радостью он отдавался изображению тех, чья внутренняя жизнь отличалась содержательностью и глубиной (портреты Х. Мартинеса Монтаньеса, «Дамы с веером», Хуана Парехи). Особое место в галерее его образов занимают портреты королевских шутов, принадлежащие к величайшим достижениям мирового искусства. В этих физически неполноценных и униженных существах он сумел увидеть черты подлинной человечности. Одинаково убедительное проникновение Веласкеса во внутреннюю сущность людей, находящихся на дне общества и вознесённых на его вершину, создаёт целостную картину современной ему действительности с присущими ей резкими социальными контрастами. Глубокое постижение реальной жизни во всем богатстве и целостности

Д. Веласкес. „Вакх". 1628—29. Прадо. Мадрид.

её явлений, огромная обобщающая сила образов находят высшее воплощение в позднем творчестве Веласкеса. Произведения этого периода отличаются многоплановостью, необычайностью образного решения, высоким артистизмом и совершенством живописи. Художник блестяще решает здесь проблему связи человека с окружающей средой. В композициях Веласкеса исчезают ощущение фона, кулисность построения; в глубоком и непрерывном пространстве его полотен фигуры и предметы окутаны воздухом и светом, которые сглаживают резкие очертания и объединяют передний и дальние планы. Художник передаёт пластическую форму светом и цветом, неразрывно связанными между собой. Само восприятие цвета утеряло у него ту степень условности, которая присуща колориту старых мастеров, сочетания тонов производят впечатление реальной естественности. Ничто не преувеличено, всё сохраняет близость к натуре, и вместе с тем создаётся поразительная по красоте и изысканности своего рода живописная феерия. Колорит Веласкеса составляет новую веху в истории мировой живописи.

Картина «Менины» (менина — молодая придворная дама) изображает момент, когда Веласкес пишет портрет королевской четы. Сами король и королева не представлены на полотне, они как бы находятся на месте зрителя, который видит лишь их смутное отражение в зеркале на противоположной стороне. Инфанта Маргарита в окружении фрейлин и карликов призвана развлекать родителей в часы сеанса. Впервые в истории живописи Веласкес вводит зрителя «за кулисы» жизни королевского двора. Хотя требования этикета соблюдены, всё представленное здесь лишено какой-либо парадной приукрашенности. В картине «Венера с зеркалом» Веласкес обратился к изображению обнажённого женского тела, смело нарушив установленный инквизицией запрет. Красота Венеры Веласкеса — это красота реальной, живой женщины, без привнесения в неё элементов идеального. Необычный композиционный мотив (лицо Венеры видно только в зеркале) придал образу особую свежесть и остроту. Сам выбор позы подчёркивает певучий, плавный ритм гибкого, чарующе прекрасного тела. Подлинным венцом творчества Веласкеса является картина «Пряхи». На переднем плане в полумраке скромной мастерской гобеленов изображены поглощённые работой испанские пряхи. Их позы красивы своей естественностью; свободно, уверенно движутся крепкие руки. В глубине, на площадке, залитой солнечными лучами, прогуливаются придворные дамы, которые рассматривают роскошный, сотканный работницами гобелен. На нём изображены персонажи античного мифа — девушка Арахне и побеждённая ею в искусстве ковроткачества богиня Афина. Этот мотив обогащает образы прях новой гранью, ибо Арахне в мифе олицетворяет творческие силы человека, равного богам в созидании художественных ценностей. Немногие художники поднимались до такого признания духовного величия простых людей, вдохновенный труд которых рождает высокое искусство. Живописная стихия Веласкеса достигает в этой картине своей вершины. Всё трепещет, всё живёт, всё пронизано движением солнечного света; благодаря этому создается впечатление подвижной, изменчивой, эмоциональной среды.

Б. Э. Мурильо. „Отдых на пути в Египет". 1665—70. Эрмитаж. Ленинград.

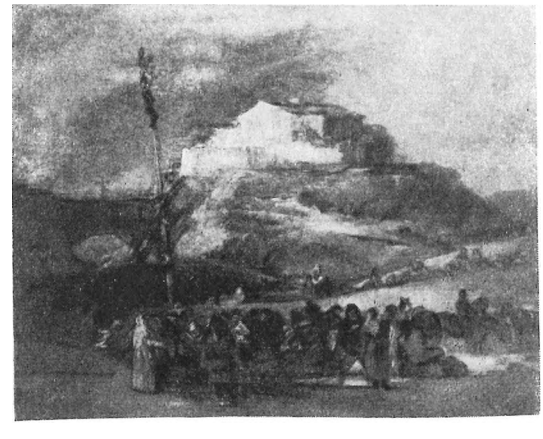
Среди последователей и современников Веласкеса было немало талантливых мастеров, как А. Пуга (A. Puga, работал во 2-й пол. 17 в.),— автор картины «Точильщик кинжалов» (Эрмитаж, Ленинград), Х. Риси (J. Rici, Rizi, 1600—81), А. Переда (A. Pereda, ок. 1608—78). Однако они не стали достойными продолжателями традиций испанского реализма, а во 2-й пол. 17 в. художест-

Л. Мелендес. Автопортрет. 1746. Лувр. Париж.

венная культура И. уже вступила в период упадка. Господствующие классы пытались поддержать свой престиж хотя бы внешними средствами. В искусстве этого времени нарастали мистические тенденции, стремление к причудливой зрелищности, отвлекавшей от трагических противоречий жизни. Придворные художники мадридской школы — К. *Коэльо*, Ф. Риси (F. Rici, Rizi, 1608—85), Х. Карреньо де Миранда (J. Carreño de Miranda, 1614—85) обладали высокой живописной техникой. В их картинах, фресках, портретах умело использованы сложная перспектива архитектурных интерьеров, эффекты света, декоративность красочных созвучий. Однако внешняя пышность этих произведений не скрывала их внутренней пустоты. Мистическая экзальтация, церковная проповедь бренности бытия, в сочетании с необычным, поражающим воображение колоритом, отличают произведения севильского художника Х. де *Вальдес Леаля*. Его творчество, проникнутое иступлённым фанатизмом, было одним из крайних проявлений глубокого кризиса испанской живописи.

На общем фоне упадка искусства И. выделяется творчество Б. Э. *Мурильо*—последнего крупного испанского живописца 17 в. Более, чем кто-либо из современных ему мастеров, Мурильо стремился сохранить традиции реализма. В противоположность драматизму Риберы и эпической строгости Сурбарана, Мурильо был художником лирического плана. В его картинах на религиозные сюжеты нет ни страстной силы, ни напряжения чувств, ни ярких характеров. Они более интимны, непосредственны, мягки по настроению. Этому способствуют и нежная цветовая гамма, и серебристая воздушная дымка, окутывающая фигуры, и тонкая светотеневая моделировка. Мурильо часто вводил в композиции элементы жанра и пейзажи, написанные с большим поэтическим чувством («Исаак, благословляющий Иакова»). В своих лучших полотнах художник сохранил и народность образов. Наиболее сильно реалистические тенденции проявились в его жанровых картинах с изображением нищих ребятишек севильских улиц. Произведения эти представляют новый, по сравнению с бодегонес, этап развития испанской бытовой живописи. Мастер здесь более широко показывает окружающую среду, внося в свои полотна нотки повествовательности и юмора, до этого незнакомые испанскому жанру. Однако новый исторический этап наложил отпечаток и на творчество Мурильо, которое развивалось в сторону идеализации и условной красивости. В слащавой сентиментальности и фальши многих его религиозных композиций сказались реакционные черты официального церковного искусства.

Ф. Гойя. 1. „Зонтик". Картон для шпалеры. 1777. Прадо. Мадрид. 2. „Праздник майского дерева". 1815. Национальная галерея. Берлин.

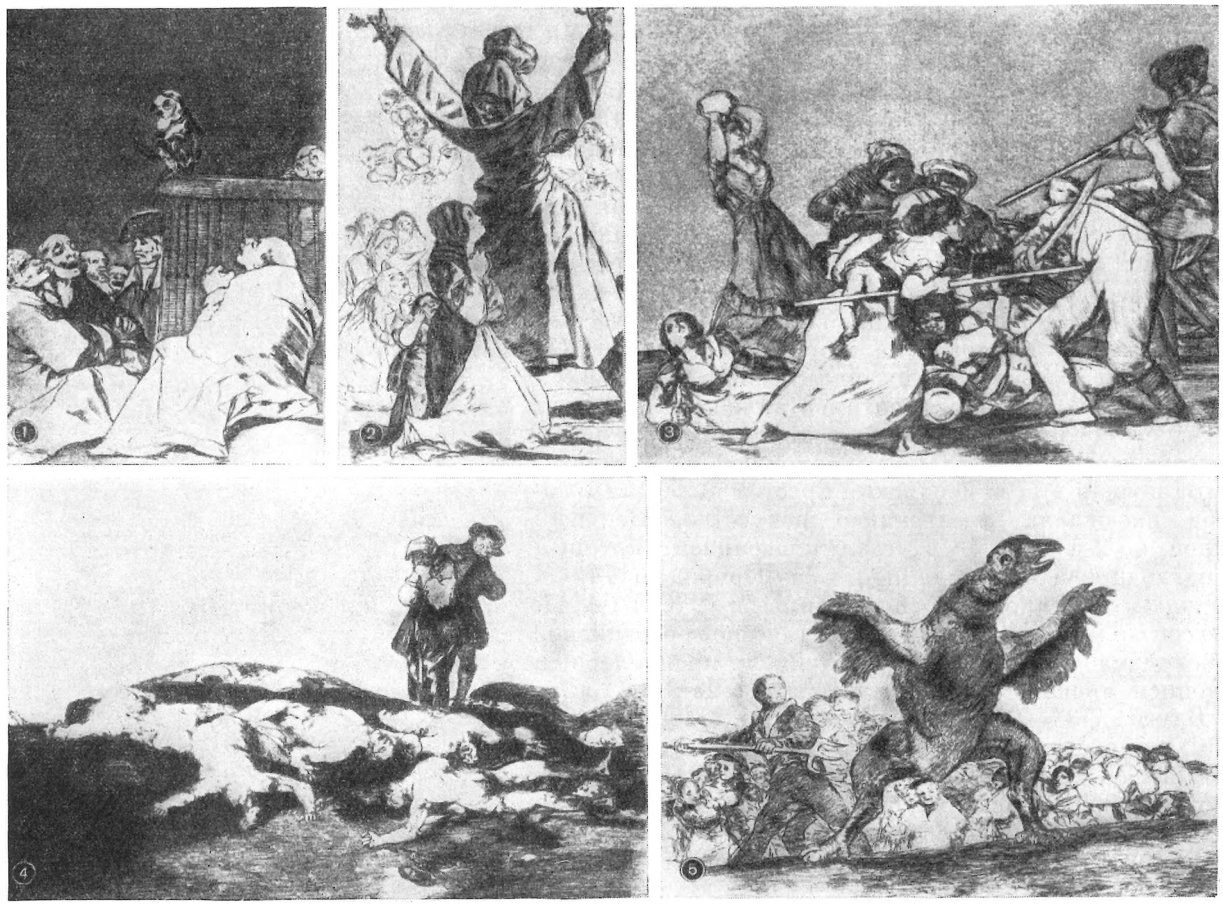


Занявшая в 1700 испанский престол династия Бурбонов насаждала иностранное искусство. Ведущей линией во 2-й пол. 18 в. стал классицизм, который пропагандировался Академией Сан-Фернандо (1744) в *Мадриде* и особенно — обосновавшимся в И. с 1761 А. Р. Менгсом (см. *Германия*). Эклектическое соединение классицизма с испанской традицией проявилось в живописи многих учеников академии, как Ф. Байеу (F. Bayeu, 1734—95) и М. Маэлья (M. Maella, 1739—1819), воздействие французского рококо — в жанровых картинах Л. Парета (L. Paret, 1746—99). Официальная художественная политика была глубоко чужда национальной культуре, тормозила её развитие. Интерес к традициям золотого века и к окружающей действительности, правда, ещё не угас. Среди художников,

верных национальным традициям и восставших против доктрин придворного академизма, заслуживает внимания Л. Мелендес (L. Melendes, 1716—80), реалистические натюрморты которого написаны в духе бодегонес 17 в.

Новый подъём искусства И. был связан с творчеством крупнейшего испанского художника на рубеже 18—19 вв. — Ф. *Гойи*. Творчество Гойи развивалось в один из самых бурных периодов испанской истории. Он пережил национально-освободительную войну с Наполеоном, подъём общественных сил, вызванный двумя революциями, их трагическое поражение. Творчество Гойи формировалось в борьбе с академизмом за подлинно национальное искусство. Уже в двух ранних сериях картонов для шпалер мануфактуры Санта-Барбара мастер обнаружил свой редкий дар живописца. Изображения игр, празднеств, уличных сценок полны жизнерадостной красочности и ярко национальны в обрисовке быта, пейзажа, народных типов. Но в некоторых картонах заметен уже интерес художника к драматически суровым сторонам народной жизни. Путь Гойи лежал к новому социальному содержанию искусства, к критике действительности, к новой обострённо выразительной форме. Через всю жизнь пронёс он любовь к народу, уменье жить его жизнью, его интересами. Если Гойя не мог ещё глубоко осмыслить сущность классовой борьбы своего времени и различить основные движущие силы событий, разыгрывающихся перед его глазами, он тем не менее стоял на пороге новой исторической эпохи, когда передовые общественные силы стали видеть в искусстве приговор над действительностью, выражение общественной борьбы, а в художнике — носителя и глашатая правды. Значительное место в творчестве Гойи заняли гротеск, аллегория, иносказание. Гротескная манера мастера глубже и острее выявляла уродства жизни, воплощала это уродство в впечатляющих, обобщённых образах. Новые пути европейскому искусству открыла

Ф. Гойя. Офорты. 1. „Какой златоуст!". 2. „Что может сделать портной!" (оба из серии „Капричос", 1793—97, изданной в 1799). 3. „Женщины внушают мужество". 4. „Хоронить и молчать". 5. „Пернатое чудовище" (все из серии „Бедствия войны", 1810—20, изданной в 1863).



гениальная сатира Гойи — его первая большая серия офортов «Капричос». Здесь всё нашло своё место: зло, неправда, полюсы нищеты и богатства, праздность грандов, произвол инквизиции, страдания народа, темнота и суеверия, человеческие пороки и страсти. В «Капричос» отразилась вся феодально-абсолютистская Испания. Сложная символика переплелась с острой политической сатирой, предвещающей характер карикатуры 19 в., действительность — с глубокой и своеобразной фантастикой. «Капричос» — это могучий и страстный призыв к борьбе против социального зла.

В серии офортов «Бедствия войны», созданной в бурные годы войны с французскими интервентами и первой испанской революции, встают все акты страшной народной драмы. Изображая невыносимые страдания народа, Гойя одновременно подчёркивает героическое начало, мужество, самоотверженность, народную солидарность. Клеймя войну как социальное зло, он видит светлое будущее человечества. Своеобразный и яркий художественный язык «Капричос» Гойя развил и углубил в «Бедствиях войны», добившись предельной выразительности жестов, движения, мимики лица. Глубокий интерес Гойи к человеку, к его внутреннему миру, необыкновенная наблюдательность и острота восприятия усилились в «Бедствиях войны», где всё посвящено человеку и человеческой трагедии. Но герой Гойи — не отдельный человек, а масса, народ, борющийся и страдающий. Эта же особенность присуща и его станковым картинам, в которых действуют безымянные народные герои. Ощущение стихийной силы народной жизни, то празднично-красочной, то трагически-напряжённой, наполняет его полотна огромной эмоциональностью. С особой силой накал человеческих чувств воплощён в знаменитой картине Гойи, изображающей расстрел испанских повстанцев французскими войсками в ночь на 3 мая 1808. В этом полотне, запечатлевшем мужество народа, ярко проявились особенности живописного метода Гойи, в котором активны и цвет, и мазок, и фактура, выявляющие движение, создающие общую повышенную эмоциональность образа.

А. Маринас. Памятник Даоису и Веларде в Сеговии. Бронза, камень. 1910.

В портретах Гойи во всей широте предстаёт общество его времени. Поразителен размах творческой эволюции мастера от парадных портретов в духе традиций 18 в.(портрет маркизы Понтехос) до произведений, предвосхищающих самые смелые достижения реалистического портрета 19 в. (портреты Исавели Ковос де Порсель,Тибурсио Переса и др.).Гойя сумел показать типические черты представителей различных общественных слоёв с точки зрения прогрессивных представлений о значимости человека. Выявляя духовное богатство прогрессивных людей своей эпохи, Гойя даёт беспримерно острую разоблачительную характеристику ничтожных правителей Испании. Таков его групповой портрет семьи короля Карла IV.

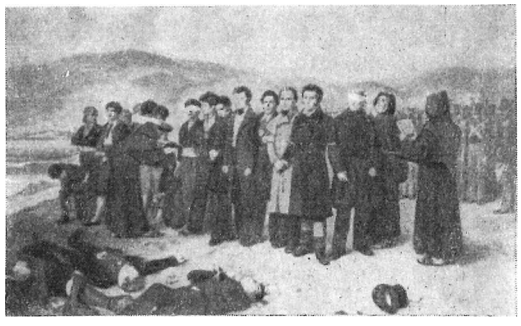
Гневно бичуя всё тёмное, уродливое, косное, Гойя всегда очень ярко и глубоко ощущал красоту реальной жизни. После работы над «Капричос» он создал полные неповторимого индивидуального обаяния образы девушек («Одетая маха», «Обнажённая маха»), прекрасные, светлые, написанные свободно и вдохновенно фресковые росписи в капелле Сан-Антонио де ла Флорида в Мадриде. В позднем творчестве Гойи, которое относится ко времени взлётов и поражений революции, периодов общественного подъёма и самой жестокой реакции, преобладали трагические мотивы, отражавшие сущность испанской действительности. Эти мотивы господствуют и в серии рисунков «Заключённые», в серии офортов «Диспаратес», в его росписях, исполненных техникой масляной живописи на стенах т. н. «Дома Глухого», в котором он жил. Смысл росписей и близких к ним «Диспаратес» был Гойей тщательно зашифрован. Чаще всего в них видели фантастические чудовищные образы, порождённые болезненным воображением старого, глухого и начинающего слепнуть художника, для которого действительность превратилась в смену мрачных кошмаров. Однако в советской науке существует иная теория, предполагающая несомненную связь росписей с политическими событиями того времени.

Но даже и в трудные годы душевного смятения, личного одиночества, усиливающейся болезни, а затем и эмиграции во Францию Гойя создал проникнутые жизнеутверждающим звучанием мону-

Х. Мадрасо. „Смерть Вириато". 1828. Национальный музей современного искусства. Мадрид.

ментализированные народные образы («Водоноска», «Кузнецы», «Молочница из Бордо»), цикл литографий с изображением боя быков.

В испанском искусстве 19 в. фигура Гойи стоит одиноко. В начале столетия ещё господствовал академический классицизм. Актуальные героические темы национально-освободительной борьбы воплощались в условных, внешнепатетических образах. Холодная академичность была присуща и произведениям скульптуры, как «Отец и сын при осаде Сарагосы» Х. Альвареса (J. Alvárez, 1768—1827) и полотнам испанских учеников Л. Давида (см. *Франция*) — Х. Мадрасо (J. Madrazo, 1781—1859) и Х. Апарисио (J. Aparicio, 1773—1838). К классицистическому направлению принадлежал и В. Лопес (V. López, 1772—1850), хотя в его прочувствованных портретах отразилось воздействие Гойи. К нач. 1830-х гг. относится появление испанского романтизма. Но неудачи буржуазно-демократического движения ограничивали развитие его прогрессивных тенденций. Показательно, что источником вдохновения здесь служило искусство не столько Гойи, сколько зарубежных романтиков. Творчество Л. Аленсы (L. Alenza, 1807—45), в котором сказывалась известная связь с традициями Гойи, было исключением, к тому же в силу своей камерности не обладало широким общественным звучанием. Позже творчеством Гойи увлёкся Э. Лукас (E. Lucas, 1824—70), подражавший его внешним приёмам.



Пробудившийся в период романтизма интерес к национальному художественному наследию наложил отпечаток на всё развитие испанского искусства 2-й пол. 19 в. Но в новых условиях это внимание к прошлому знаменовало уже уход от острых тем действительности. В испанской скульптуре 2-й пол. 19 в. более прогрессивное направление представлено творчеством А. Маринаса (A. Marinas, 1866—1953), стремившегося запечатлеть романтизированные образы героев освободительной борьбы. Оно развивалось в противовес тяготевшему к мифологическим темам салонному искусству скульпторов Э. Баррона (E. Barron, 1858—1911) и А. Кероля (A. Querol, 1860—1909). В живописи широкое развитие получил исторический жанр. Темами для многочисленных исторических полотен послужили эпизоды истории И. времени её политического могущества. Общая тенденция выражалась в идеализации далёкого прошлого, в эффектной театральности сцен. Большей простотой отличалось творчество Э. Росалеса (E. Rosales, 1836—1873). Среди исторических живописцев выделяется А. Хисберт (A. Gisbert, 1835—1902), творчество которого отмечено чертами реализма. Живой отклик у современников нашло его обращение к теме жестокого подавления испанским абсолютизмом свободолюбивых устрем-

Вверху — А. Хисберт. „Расстрел Торрихоса и его товарищей". 1865. Национальный музей современного искусства. Мадрид. В центре — Ф. Прадилья. „Хуана Безумная". 1878. Национальный музей современного искусства. Мадрид. Внизу — Х. Хименес Аранда. „Несчастье". 1890.

лений народа. Это особенно проявилось в его картине, изображающей бесстрашие испанских либералов — генерала Торрихоса и его товарищей, расстрелянных по приказу Фердинанда VII в 1831. К жанру исторической картины обращались Ф. Прадилья (F. Pradilla, 1848—1921), Х. Вильегас (J. Villegas, 1848—1912) и др. Историческая живопись оттеснила на второй план пейзаж, развитие которого начинается лишь с 1860-х гг., и жанровую живопись. Широкую известность далеко за пределами И. получили эффектные жанровые картины М. *Фортуни*, богатые тонкими переливами цвета и запечатлевшие экзотику Марокко и красочный испанский быт 18 в. («У викария»). Лишённые значительного содержания, картины Фортуни всё же привлекают виртуозным мастерством, увлечённым восприятием жизни. Гораздо более серьёзным было реалистическое творчество Х. Хименеса Аранды (J. Jiménez Aranda, 1837—1903), жанровые картины которого связаны с реальной жизнью современной ему И.

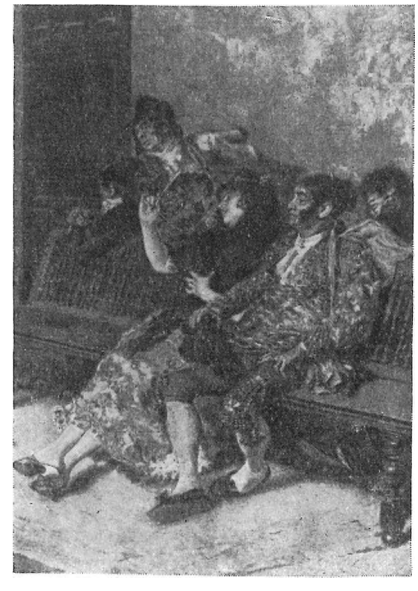
АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

М. Фортуни. „Заклинатели змей". 1870. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

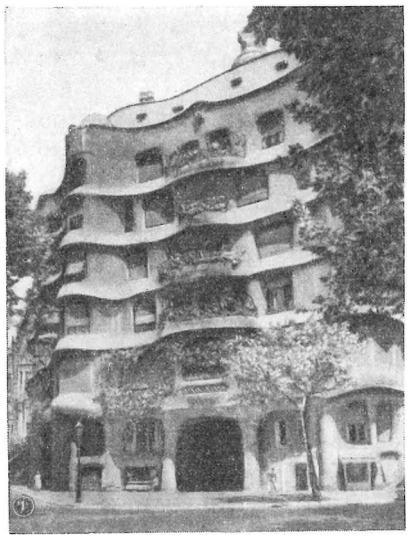
Архитектура. Развитие испанской архитектуры 20 в. шло путём, несколько иным, чем в большинстве стран Зап. Европы. В силу живучести феодальных пережитков и более слабого развития промышленности экономические предпосылки для возникновения новых городов отсутствовали, а острая проблема реконструкции старых мало коснулась И., города которой не пострадали от мировых войн. Не было в И. в нач. 20 в. и соответствующей индустриальной базы для развития новой строительной техники.

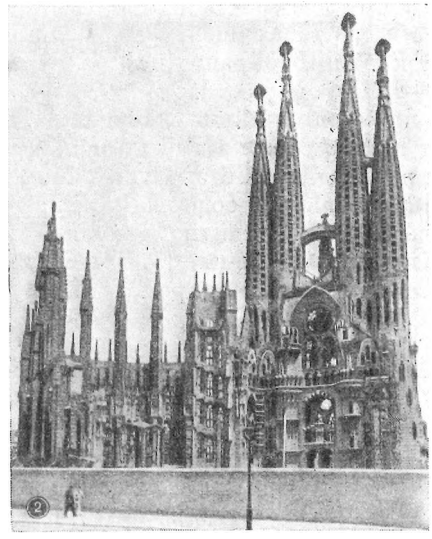
Проникновение в конце 19 в. в испанскую архитектуру «стиля модерн» немногое изменило в её развитии, поскольку модерн в основном вылился в причудливое смешение различных исторических стилей. Новые возможности открыло применение железобетона. В стране, архитектура которой с давних времён стремилась к декоративно-пластической выразительности, свойство железобетона принимать любые формы открывало перед архитекторами широкие перспективы. Но архитекторы испанского модерна, как правило, подчиняли планы внешнему облику здания, игнорируя его функциональное назначение. Характерным для построек того времени было повсеместное устройство лоджий с фоном из майолики и вычурными фигурными ограждениями, чаще всего из позолоченного металла. В *Барселоне* эти лоджии («трибуны») украшались либо рельефами с цветами, либо женскими фигурами.

М. Фортуни. „У викария" (фрагмент). 1869. Музей современного искусства. Барселона.



Новаторскую роль сыграло лишь творчество выдающегося каталонского архитектора А. *Гауди*. Ещё в период своего раннего увлечения неоготикой он, в поисках новой выразительности, пришёл к фантастической высотной композиции церкви Саграда Фамилия в Барселоне. При всём формализме светских построек Гауди, где, стремясь приблизиться к природе, он применял в самых причудливых сочетаниях криволинейные плоскости, наклонные опоры, керамику и обобщённую скульптуру, несомненным был его последовательный протест против господства рутины. Варьируя пространственные и пластические решения, фактуру и цвет, широко вводя передовые конструкции и облегчённые своды, параболические арки и т. д., он искал «новую» архитектуру, в которой «органические» фасады раскрывали бы пространственную структуру сооружений (Каса Батло́ и Каса Мила́ в Барселоне). Если в творчестве Гауди были заложены принципы,





А. Гауди. Постройки в Барселоне: 1 — жилой дом „Каса Мила", 1905—10; 2 — церковь Саграда Фамилия, начата в 1884.

имевшие международное значение, то другие представители испанского модерна ограничивались переработкой местных барочных традиций (Л. Доменек-и-Монтанер, L. Domenech y Montaner, 1850—1923; Х. Пуч-и-Кадафальк, J. Puig y Cadafalch, 1869—1956, и др.).

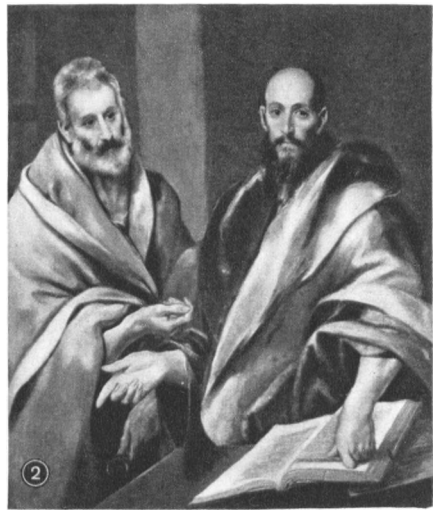
Большую роль в деле освоения новых строительных материалов и конструктивных систем сыграла Барселонская выставка 1888. Однако и в Каталонии, наиболее передовой в архитектурном отношении области И., технический прогресс способствовал лишь ускорению темпов городского строительства, не оказывая влияния на самое существо архитектуры.

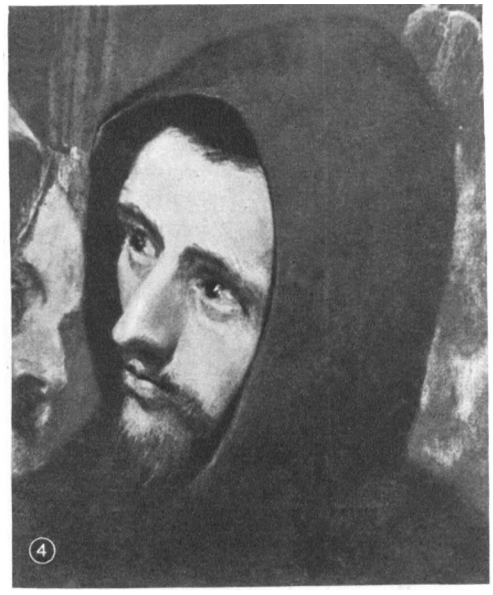
Развитие архитектуры И. после 1-й мировой войны можно разделить на три периода: 1918—31 — время испанской монархии и диктатуры Примо де Ривера, когда архитектура шла гл. обр. по пути копирования и модернизации архаических форм; республиканский период 1931—39, когда были осуществлены некоторые градостроительные работы и построен ряд общественных сооружений нового типа; время фашистской диктатуры, когда в строительстве усилились реакционно-националистические и клерикальные тенденции. Только в конце 40-х — нач. 50-х гг. появились немногочисленные небольшие промышленные и сельскохозяйственные посёлки, своеобразные и экономичные по планировке, и отдельные общественные здания, конструктивно современные, с функционально оправданной пространственной организацией.

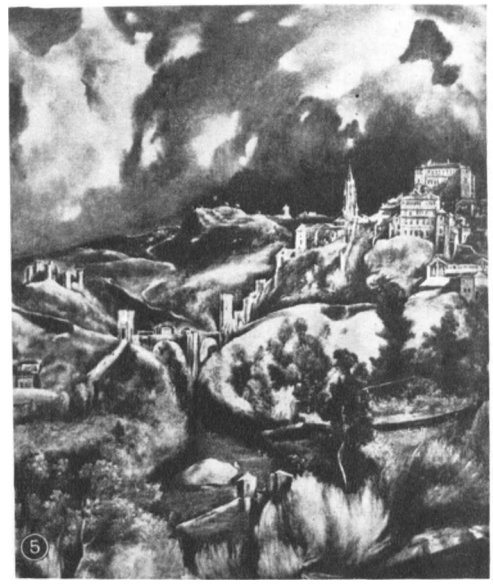
Достижением градостроительства явились новые приёмы застройки кварталов (в Барселоне и *Мадриде*) с внутренними озеленёнными дворами, рационально организованное замкнутое пространство которых — своеобразный отзвук традиционных патио. В муниципальном жилищном строительстве 20-х гг. наметились некоторые попытки найти новые типы жилищ с современными квартирами, но частное строительство продолжало придерживаться консервативных типов, подражая испанской архитектуре 18—19 вв. Те же тенденции господствовали в строительстве общественных сооружений. Несмотря на потребность в новых типах, консерватизм был настолько силён, что новые функциональные требования игнорировались ради устаревших традиций. Здания строились в «исторических стилях», и новые типы вписывались в старые формы. Однако уже в 1928 в Барселоне создалась организация «ГАТЕПАК» (GATEPAC, «Группа испанских архитекторов и техников для содействия прогрессу современной архитектуры»), распространившая своё влияние на всю страну. Группа ставила себе задачей создать архитектуру, основанную на новых материалах и методах строительства. Это объединение архитекторов-рационалистов повело борьбу с косностью, пропагандируя новую архитектуру соседних стран.

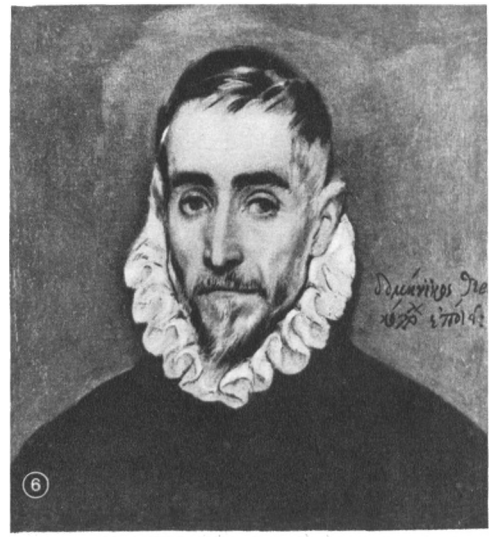
С образованием в 1931 Испанской республики одной из важнейших задач стала ликвидация неграмотности. Широкое строительство школ велось государством совместно с муниципалитетами. Архитекторы, входившие в «ГАТЕПАК», разработали ряд типовых проектов школ: сельских, для горных районов, небольших городских, санаторного типа, опытных и т. д. Проекты учитывали различные климатические зоны И. Крупным мероприятием республиканского правительства явилось строительство Университетского городка в Мадриде. В 1931 был создан строительный совет Университетского городка во главе с архитектором М. Лопесом Отеро (M. López Otero, р. 1885). В 1931—32 на сев.-зап. окраине столицы на участке в 320 *га* было начато строительство клинического госпиталя, факультета философии и литературы, факультета естественных наук, школы архитектуры и др. В основу планировки и застройки были положены принципы функционализма. В планировке стремились обеспечить наилучшую взаимосвязь как между зданиями,

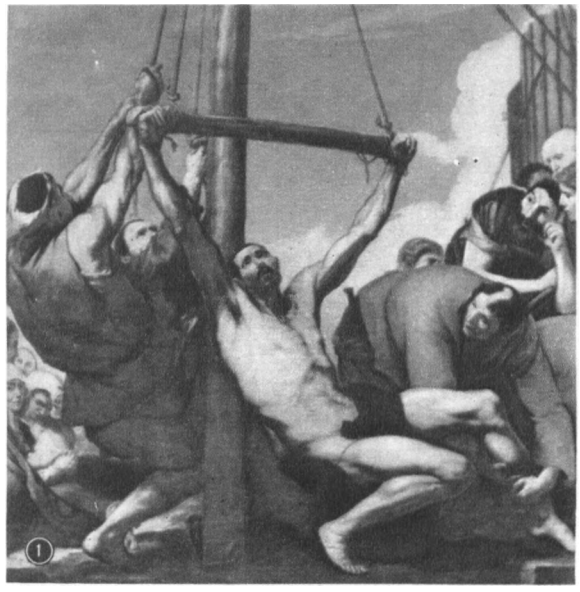
ИСПАНИЯ. Эль Греко. 1. Портрет инквизитора Ниньо де Гевара. 1600—01. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. **2.** «Апостолы Петр и Павел». 1614. Эрмитаж. Ленинград. **3.** «Погребение графа Оргаса». 1586—88. Церковь Санто-Томе. Толедо. **4.** «Погребение графа Оргаса». Фрагмент. **5.** «Вид Толедо». 1610—14. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. **6.** Портрет неизвестного. Около 1600. Прадо. Мадрид.

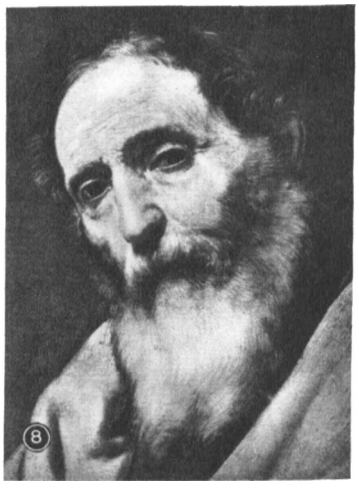




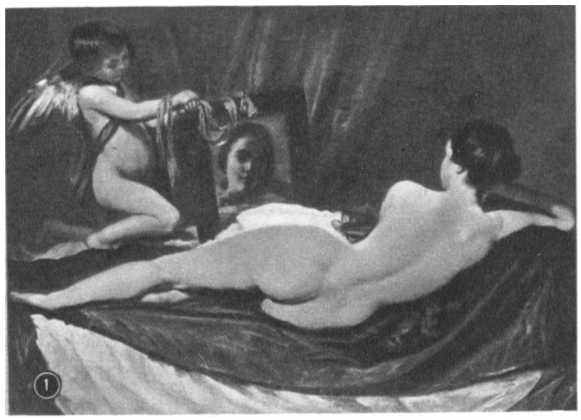


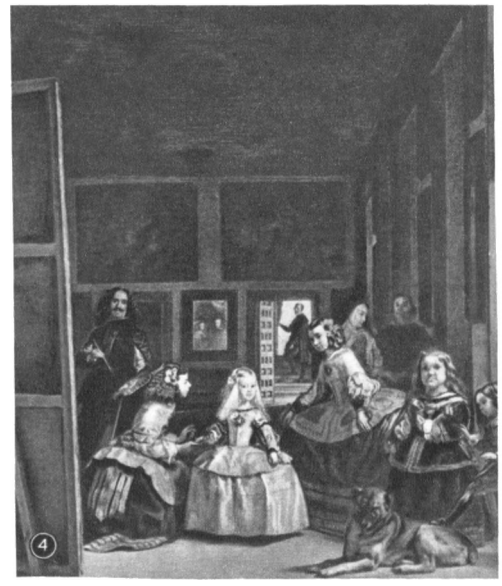


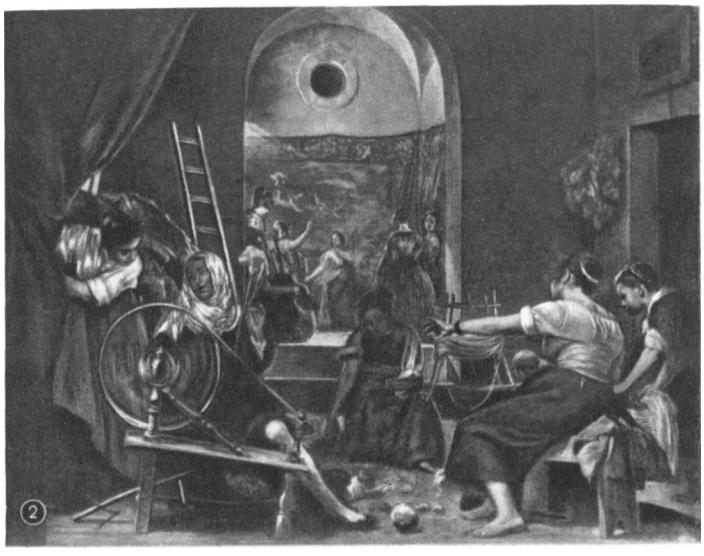




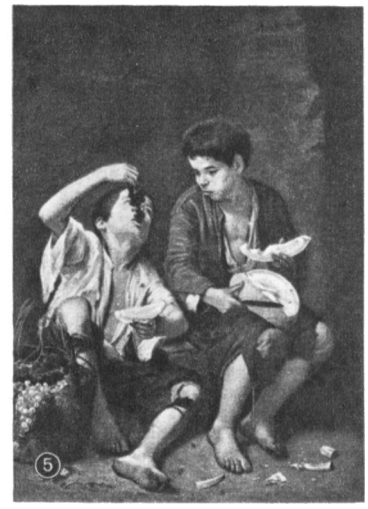
ИСПАНИЯ. Живопись. 17 в. 1. Х. Рибера. «Мученичество св. Варфоломея». 1639. Прадо. Мадрид. **2.** Ф. Сурбаран. «Чудо в трапезной при посещении её св. Уго». 1635. Провинциальный музей изящных искусств. Севилья. **3.** Х. Рибера. «Св. Инеса». 1641. Картинная галерея. Дрезден. **4.** Ф. Сурбаран. «Отрочество Мадонны». Около 1660. Эрмитаж. Ленинград. **5.** Ф. Сурбаран. Портрет доктора прав. Собрание Гарднер. Бостон. США. **6.** Ф. Сурбаран. «Натюрморт с апельсинами». 1633. Собрание Контини-Бонакосси. Флоренция. **7.** Х. Рибера. «Обручение св. Екатерины». 1643. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. **8.** Х. Рибера. «Св. Варфоломей». Фрагмент. 1630-е гг. Прадо. Мадрид.



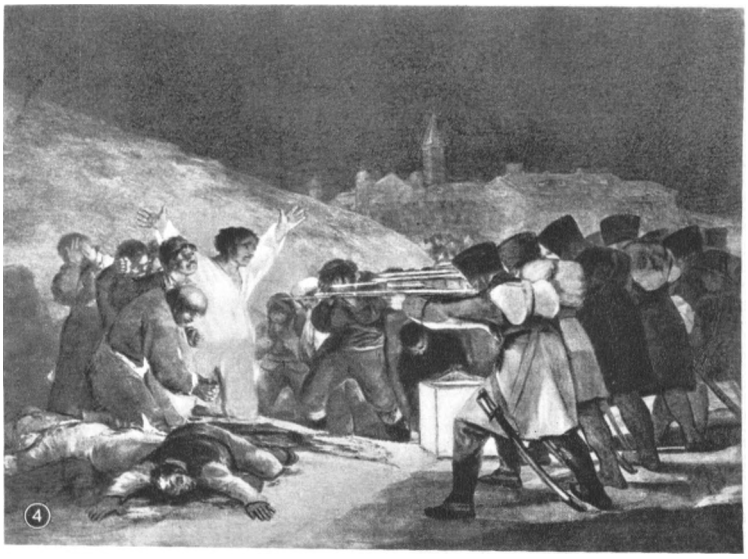




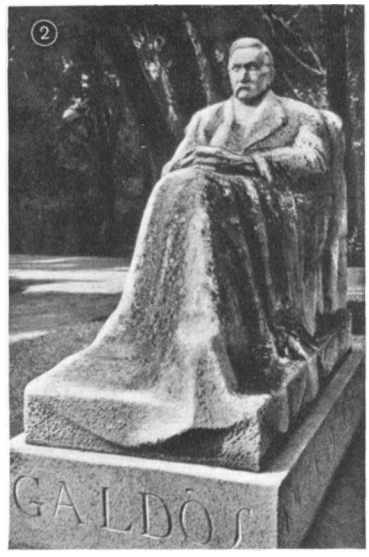
ИСПАНИЯ. Д. Веласкес. **1.** «Венера с зеркалом». Около 1657. Национальная галерея. Лондон. **2.** «Пряхи». 1657. **3.** «Сдача Бреды». 1634—35. **4.** «Менины». 1656. **5.** Портрет папы Иннокентия X. 1650. Галерея Дориа-Памфили. Рим. **6.** «Завтрак». 1618—19. Музей изобразительных искусств. Будапешт. (№№ 2 — 4 — Прадо, Мадрид).

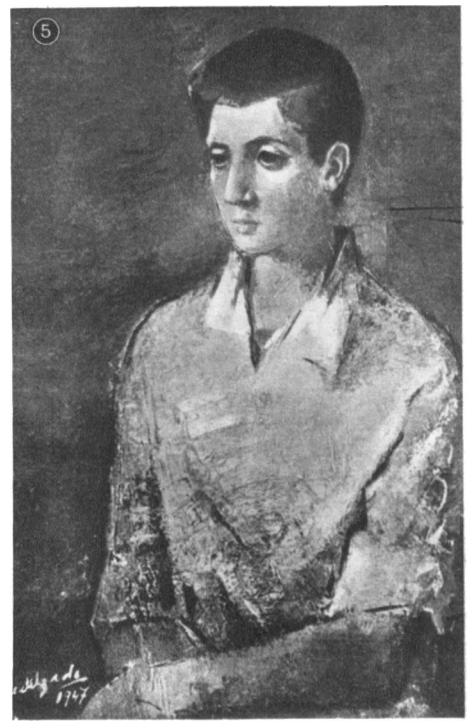


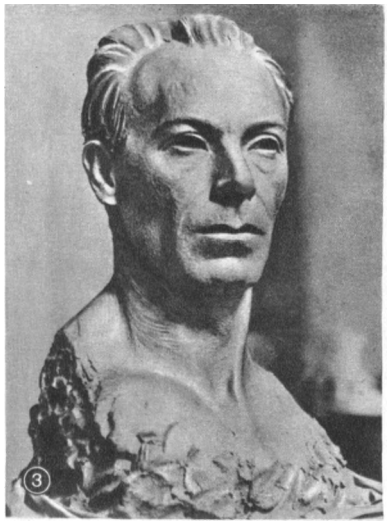
ИСПАНИЯ. Живопись 17 в. **1.** К. Коэльо. «Св. причастие». Фрагмент. 1685—89. Эскориал. **2.** Ф. Рибальта. «Видение св. Франциска». Между 1612 и 1628. Прадо. Мадрид. **3.** А. Переда. Натюрморт. 1652. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва. **4.** Б. Э. Мурильо. «Мадонна с младенцем». 1650—60-е гг. Галерея Питти. Флоренция. **5.** Б. Э. Мурильо. «Мальчики с фруктами». 1645—54. Старая пинакотека. Мюнхен. **6.** Х. де Вальдес Леаль. «Обращение дона Мигеля де Маньяра». Художественная галерея. Йорк. Англия. **7.** А. Кано. «Св. Инеса». Около 1635—37. Погибла в 1945 (в Берлине). **8.** Ф. де Эррера Старший. «Уличные музыканты». Картинная галерея Чернин. Вена.

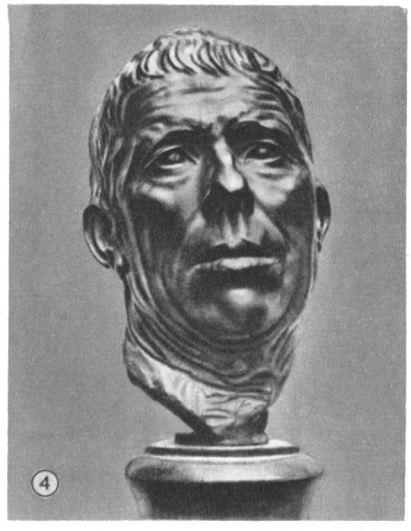


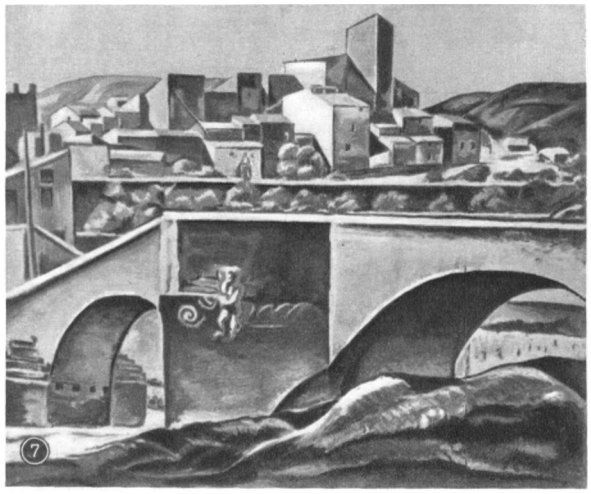
ИСПАНИЯ. Ф. Гойя. **1.** Портрет Ф. Гиймарде. 1798. Лувр. Париж. **2.** Портрет И. Ковос де Порсель. Около 1806. Национальная галерея. Лондон. **3.** Групповой портрет семьи короля Карла IV. 1800. Прадо. Мадрид. **4.** «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.». 1814. Прадо. Мадрид. **5.** «Кузнецы». 1819. Музей Х. Фрика. Нью-Йорк. **6.** «Водоноска». 1810. Музей изобразительных искусств. Будапешт. **7.** Фрагмент росписи потолка в Эрмита де Сан-Антонио де ла Флорида в Мадриде. 1798.



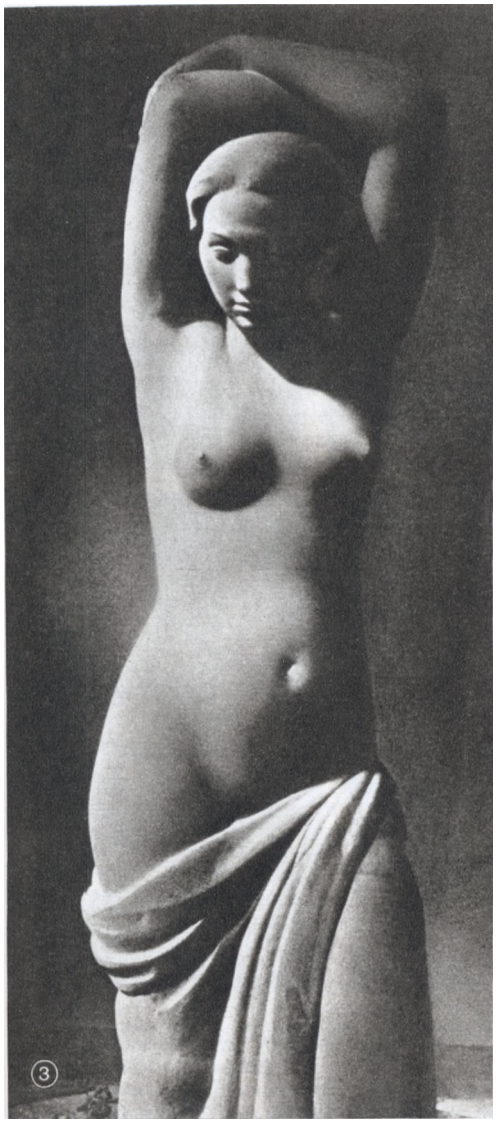




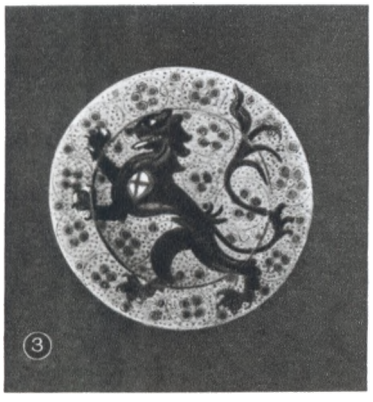


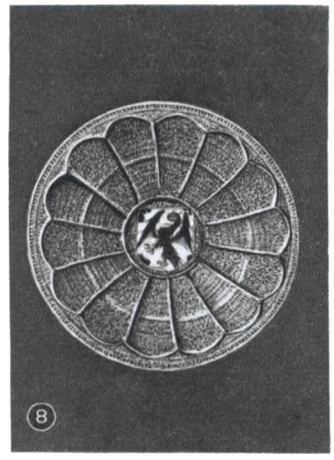


ИСПАНИЯ. Изобразительное искусство 20 в. **1.** Маноло. «Торреро». Музей современного искусства. Барселона. **2.** В. Мачо. Памятник Пересу Гальдосу в Мадриде. 1919. **3.** Э. Барраль. Автопортрет. **4.** Хулио Антонио. «Корчмарь из Пеньяльсорда». Бронза. Национальный музей современного искусства. Мадрид. **5.** А. Дельгадо. Портрет юноши. 1947. **6.** Б. Паленсия. «Путник». 1952. **7.** Х. Меркаде. «Крепость». **8.** Х. Солана. «Пирушка в кафе Помбо». 1920. Национальный музей современного искусства. Мадрид.



ИСПАНИЯ. Изобразительное искусство 20 в. 1. Ф. Лосано. «Пейзаж». **2.** И. Сулоага. «Озорное словцо». 1902. Частное собрание. Буэнос-Айрес. **3.** Х. Клара. «Юность» (статуя на площади Пласа де Каталунья в Барселоне). Мрамор. 1902. **4.** А. Ибаррола. Портрет Хулиана Гримау. Рисунок. 1964. **5.** А. Тапиес. «Живопись». **6.** Х. Сороля. «После купанья». 1910. Национальный музей современного искусства. Мадрид.





ИСПАНИЯ. Декоративное искусство. 1. Испано-мавританская керамическая ваза с люстром из Альгамбры («ваза Фортуни»). 14 в. **2** и **3.** Керамические расписные тарелки из Валенсии. 15 в. **4.** Керамическая аптекарская кружка («альбарело») из Валенсии. 15 в. **5.** Испано-мавританская керамическая двуручная ваза из Валенсии. Конец 15 в. **6.** Керамический расписной кувшин («харро»). 16 в. Частное собрание. Барселона. **7.** Стеклянный бокал с росписью цветными эмалями. 16 в. Частное собрание. Барселона. **8.** Керамическое расписное блюдо из Валенсии. Рубеж 15—16 вв. **9.** Керамическое расписное блюдо из Каталонии. 1-я половина 18 в. Частное собрание. Барселона. **10.** Четырёхручный керамический кувшин из Гранады. 17 в. Частное собрание. Барселона. **11.** Керамический расписной кувшин из Манисеса (провинция Валенсия). Частное собрание. **12.** Флакон («кантаро») из Каталонии. Цветное стекло. 18 в. Археологический и художественный епископальный музей. Вик. (№№ **1—5, 8** — Эрмитаж, Ленинград).

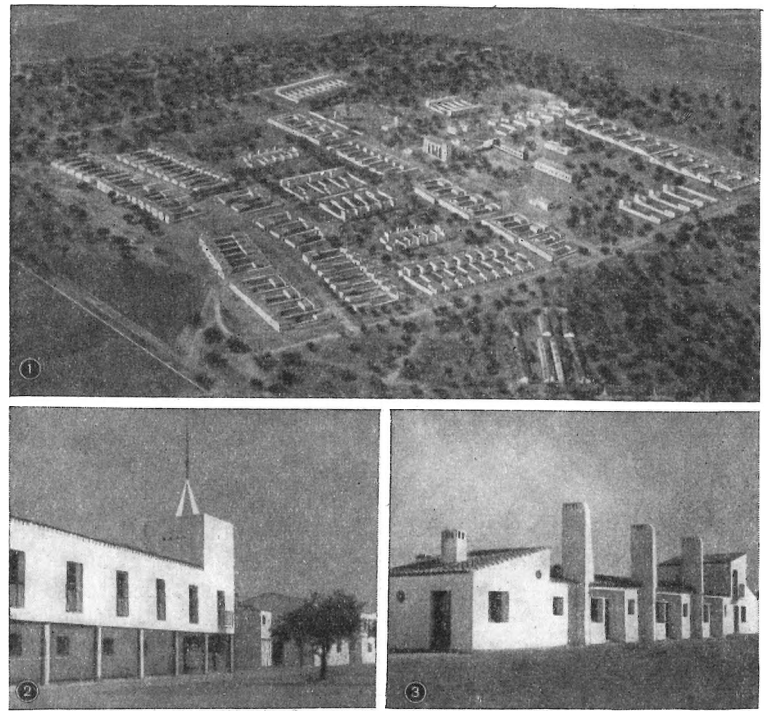
так и между внутренними помещениями. Железобетонные конструкции позволили создать ряд эффектных объёмно-пространственных композиций и обеспечить максимальную освещённость учебных, бытовых и рекреационных помещений. Для многих сооружений был принят свободный план. За короткий период существования Республики был выстроен ряд больниц, санаториев и диспансеров. Выдающимся произведением европейского функционализма явился Центральный туберкулёзный санаторий, построенный в 1935 в Мадриде. Но это строительство было прервано гражданской войной (1936—39).

Л. Г. Сото. Здание Министерства авиации в Мадриде. 1943—51.

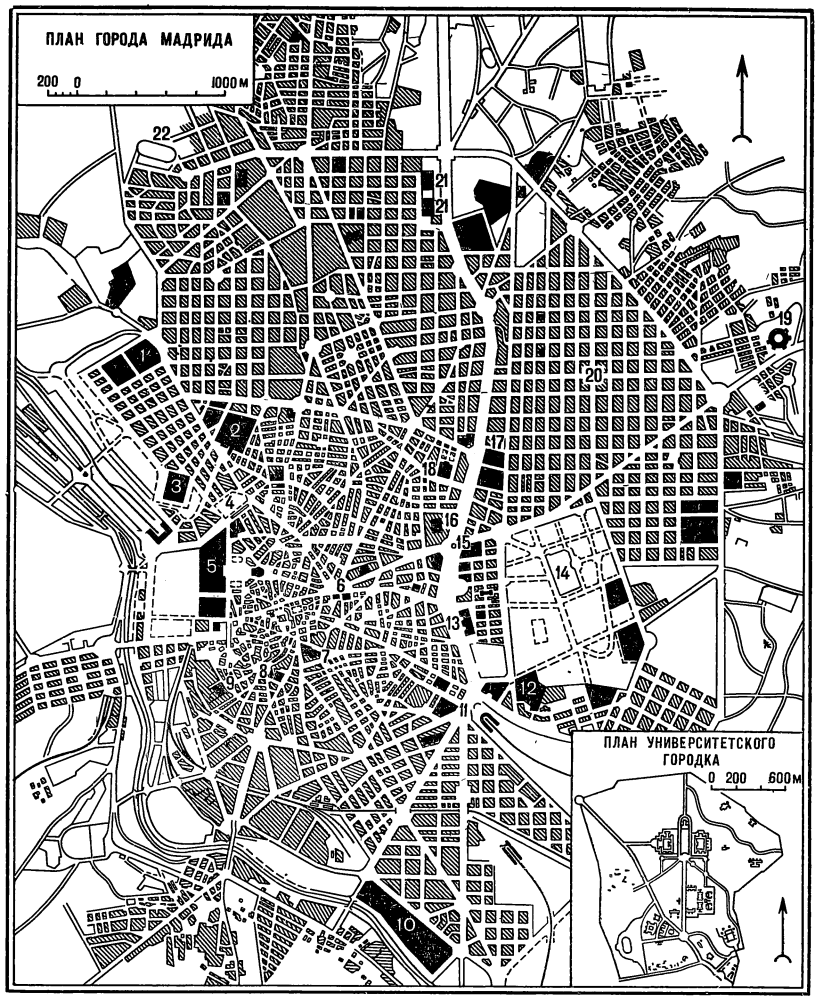
Период фашистской диктатуры ознаменовался возрождением средневековых религиозно-символических тенденций, выразившихся в строительстве многочисленных церквей, монастырей и других нарочито монументализированных сооружений. Жилищное строительство ограничивалось восстановлением фонда, разрушенного войной. Даже самые современные типы зданий этого времени подчас напоминают средневековые замки, отгороженные стенами от внешнего мира. Типичен огромный массив здания Министерства авиации в Мадриде (1943—51, Л. Г. Сото, L. G. Soto), напоминающий Эскориал. Возврат к средневековью выражен строительством мистических по духу сооружений, подобных «Памятникам павшим».

В 40-х гг., в связи с разрушениями, вызванными гражданской войной, были предприняты некоторые работы в области сельскохозяйственного строительства. Застройка посёлка Бельчите (Belchite, провинция Сарагоса) по плану 1940 велась с учётом климатических условий и характера сельскохозяйственного производства. Однако при всей рациональности объёмно-пространственных решений на постройках Бельчите лежит печать стилизаторства. Это тем более относится к посёлку Брунете (Brunete, р-н Мадрида), где застройка отличается излишней монументальностью (особенно общественные сооружения на центральной площади). Вновь созданные посёлки Эскивель (Esquivel, провинция Севилья, 1948, А. де ла Сота, A. de la Sota), Вегавьяна (Vegaviana, провинция Касерес, 1954—58, Х. Л. Фернандес дель Амо, J. L. Fernández del Amo), Вильяльба-Калатрава (Villalba-Calatrava, провинция Сьюдад-Реаль, 1955—59, тот же архитектор) удачнее как по общей планировке, так и по объёмно-пространственным решениям, в которых средствами местных материалов и современных конструкций созданы формы, отвечающие климату и бытовым традициям.

Посёлок Вегавьяна (провинция Касерес). 1954—58. Архитектор Х. Л. Фернандес дель Амо. 1. Общий вид. 2. Ратуша. 3. Жилые дома.



На развитии архитектуры И. после 1939 сказалась эмиграция большой группы прогрессивных деятелей «рассеянного по миру» поколения (работающий в США Х. Л. Серт, J. L. Cert, р. 1902; конструктор Ф. Кандела, см. *Мексика*, и др.). Их

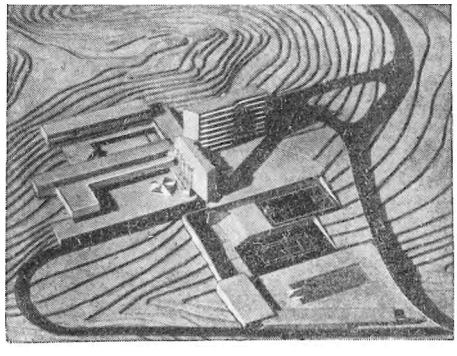


Мадрид. План: 1 — Министерство авиации; 2 — университет; 3 — «Памятник павшим»; 4 — Пласа де Эспанья; 5 — Королевский дворец; 6 — Пуэрта дель Соль; 7 — церковь Сан-Исидро; 8 — рынок; 9 — церковь Сан-Франсиско эль Гранде; 10 — городские бойни; 11 — провинциальный госпиталь; 12 — обсерватория; 13 — музей Прадо; 14 — парк Ретиро; 15 — площадь Кибелы; 16 — Академия Сан-Фернандо; 17 — Монетный двор; 18 — Дворец юстиции; 19 — арена; 20 — Пласа де Саламанка; 21 — квартал „Новых министерств"; 22 — стадион

творческая деятельность вдали от родины не могла оказать какое-либо влияние на архитекторов И., продолжавших идти по пути эклектики и реставраторства. Даже такой выдающийся конструктор, как Э. Торроха (E. Torroja, 1900—1963), основатель Института конструкций и цемента в Мадриде, почти не повлиял на современное строительство И. Работая гл. обр. в сфере промышленного строительства, Торроха создавал и свои общественные сооружения на базе новых статических систем, обеспечивающих перекрытие больших пролётов (ипподром Сарсуэла в Мадриде, 1935, крытый рынок в *Аранхуэсе*, 1934—35, и др.). Однако наиболее смелые из его достижений (здание клуба Тачира в Каракасе, водонапорная башня в Касабланке и др.) возведены за пределами И., правительство которой предпочитало такие экстравагантные, но малоубедительные композиции, как здание университета в Хихоне (Gijon, провинция Овьедо).

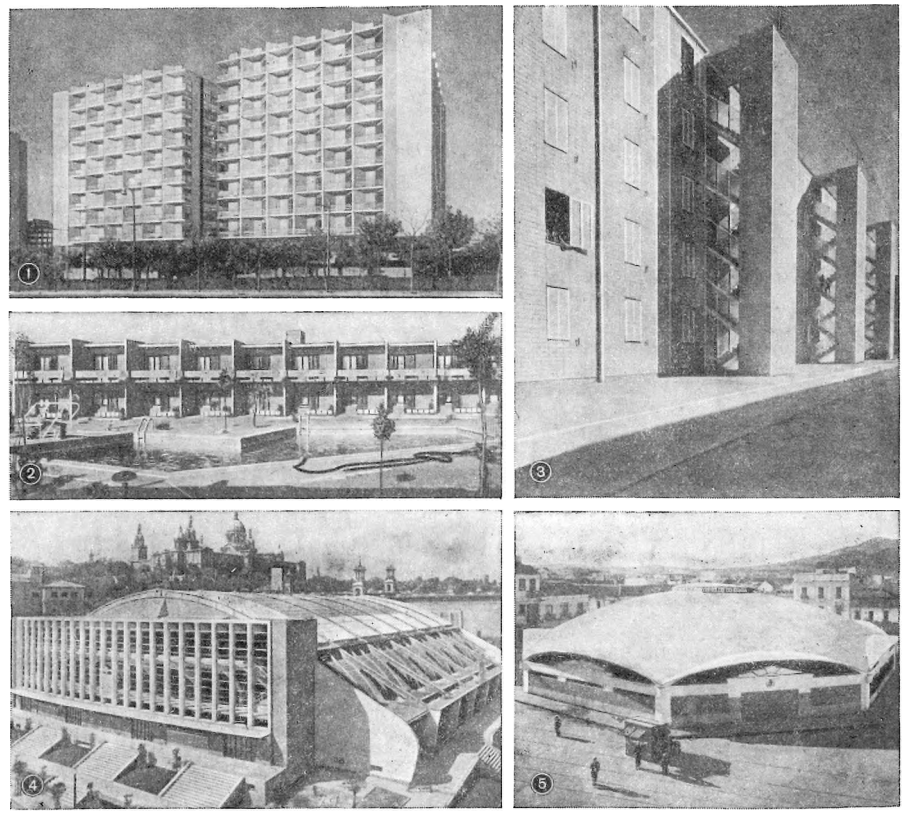
Лишь в 50-х гг. «новая» архитектура, невзирая на оппозицию официальных кругов, начала завоёвывать признание. В ряде спортивных комплексов, выставочных павильонов и других общественных сооружений применены новые конструкции и материалы. В сфере промышленного строительства, хотя и не очень обширного, несомненны такие достижения, как автомобильный завод «SEAT» в Барселоне (1954—56, Р. де ла Хойя, R. de la Joya, С. Ортис, S. Ortis, М. Б. Револьедо, M. B. Rebolledo, и др.). Интересна по пространственной композиции группа столовых на 2000 человек, входящих в комплекс завода.

Х. Гарсиа де Паредес и Р. де ла Ос. Коллегия Санто-Томас де Акино в Университетском городке в Мадриде. 1953—57. Макет.



Условия частного землевладения крайне затрудняют реконструкцию старых городских районов, и современная застройка развивается преимущественно за счёт освоения пригородных зон (Барселона, *Бильбао* и др.). В 50-х гг. была возобновлена начатая при республиканском правительстве реконструкция Мадрида по новому генеральному плану (Х. Л. Серт и др.). В Мадридском р-не Каньо Рото (в зоне Большого радиуса) применены свободная планировка и смешанная застройка домами различной этажности. От тра-

диционных приёмов сохранились световые дворики (патио), а также частичное расположение квартир в двух уровнях. Конструкция домов башенного типа — железобетонный каркас с заполнением кирпичом, одноэтажных — стены из кирпича и камня. Довольно эффектен внешний облик ансамбля с разнообразным силуэтом зданий и контрастом глухих и остеклённых поверхностей. Много внимания уделено организации внутреннего пространства и озеленению. Индивидуальные блокированные дома с внутренним двором-садом изолированы от внешнего мира глухими стенами и раскрываются лишь во внутренние дворики. Башенные дома имеют по две квартиры на этаже. Все квартиры в этом квартале комфортабельны, но из-за чрезмерно высокой платы недоступны рядовым трудящимся.

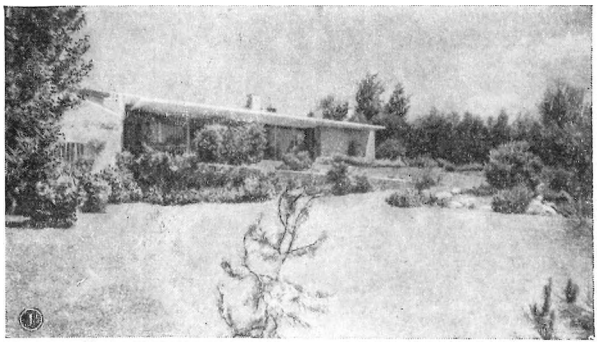


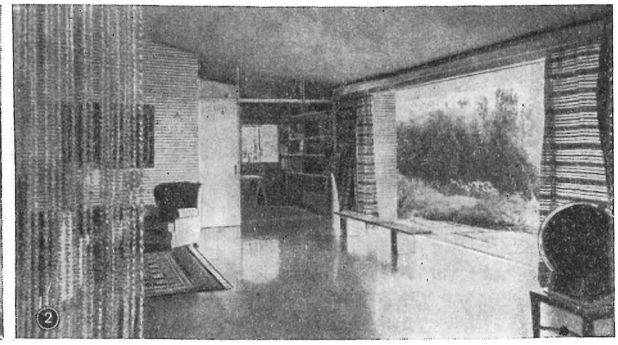
1. А. Ламела. Жилой дом в Мадриде. 2. А. Ламела. Мотель в Вальдепеньясе (провинция Сьюдад-Реаль). 1959—60. 3. Л. Кувильо, Х. Л. Романи и др. Жилой дом в Мадриде. 1958. 4. Х. Сотерас Маури, Л. Г. Барбон, Ф. де Энестроса. Дворец спорта в Барселоне. 5. Э. Торроха. Крытый рынок в Аранхуэсе. 1934—35.

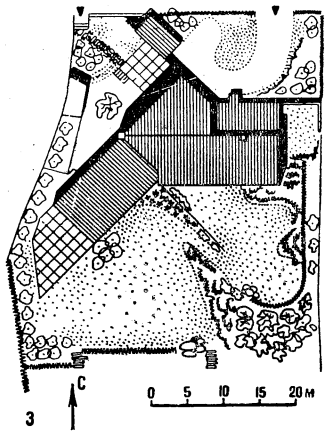
В 1953 в Барселоне организовалась «Группа К», решительно выступившая против господствовавших в архитектуре И. эклектики и узкого национализма. Группа провозгласила борьбу за «рациональный регионализм», понимая под этим рациональное применение местных материалов и конструкций, учёт климатических условий страны, применение цвета, а также внимание к традициям народной архитектуры И. с её функционально оправданной планировкой и лаконизмом фасадов. В строительстве малоэтажных экономичных домов поселкового типа архитекторы группы берут за основу простейшую функционально решённую жилую ячейку. Глухие поверхности стен таких домов, прорезанные минимальным числом проёмов, соответствуют местным условиям (рабочий посёлок в *Валенсии*, 1952, посёлок в Пальме-дель-Рио, Palma del Rio, близ Кордовы, и др.).

Воздействие современной «органической» архитектуры сказалось в детском доме отдыха Мирафлорес де ла Сьерра (1959, Х. А. Корралес, J. A. Corrales; Р. Васкес Молесун, R. Vázquez Molesún, и А. де ла Сота, A. de la Sota), расположенном на крутом склоне горы недалеко от Мадрида. Конструкция, выполненная из стальных рам и дерева со стеклом и покоящаяся на цоколе из местного камня, создаёт в интерьере ощущение большой лёгкости. Скат кровли параллелен уклону участка. В павильоне И. на брюссельской выставке (ныне в пригороде Мадрида, 1958, Корралес и Васкес Молесун) свободные сочетания основного элемента — стального зонта на шестигранной полой опоре—и ограждения из стекла и кирпича, следуя рельефу участка, создают иррегулярную, прозрачную и привлекательную (особенно в интерьере) композицию. По своему объёмно-пространственному решению заслуживают внимания комплекс Учебного центра (1952, М. Фисак, M. Fisac) в мадридском Университетском городке, восстановленном с изменениями после разрушений 1936—39, и здание юридического факультета университета в Барселоне (1956).

Две церкви в индустриальной *Витории* показывают проникновение новых конструкций и композиционных идей в церковное строительство. Если в церкви Ла Коронасьон (1958—59, М. Фисак)



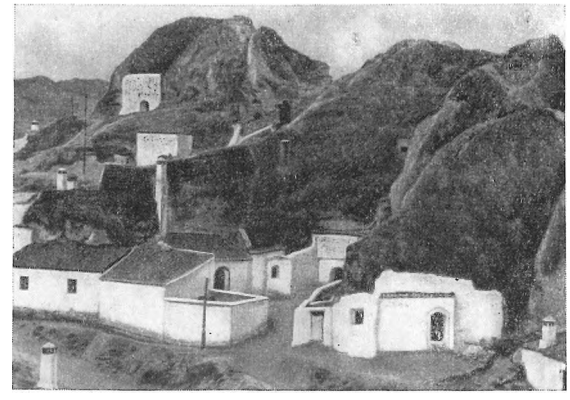




Ф. Кабреро. Загородный жилой дом в Мадриде. 1952—53. 1. Общий вид. 2. Интерьер. 3. Генеральный план участка.

эмоциональный эффект достигнут простейшими пластическими средствами, то в церкви Нуэстра Сеньора де лос Анхелес (1958—59, Х. Карвахаль Феррер, J. Carvajal Ferrer и Х. Гарсиа де Паредес, J. García de Paredes) треугольное в плане зальное помещение образовано системой плоскостей, из которых боковые, пересекаясь под острым углом, образуют апсиду.

Достигнутого отдельными передовыми архитекторами в трудных условиях борьбы с официальным консерватизмом недостаточно, чтобы считать переход от эклектики к современной архитектуре завершившимся. Новые микрорайоны Мадрида, Барселоны, Бильбао и др. крупных городов немногочисленны и дороги, и большинство трудящихся вынуждено довольствоваться крайне неблагоприятными и скученными кварталами, изобилующими трущобами, а подчас даже пещерами, приспособленными под жильё.



Гуадис (провинция Гранада). Пещеры, обращённые в жилища.

Изобразительное искусство. В эпоху империализма И. вступила отягчённая грузом феодальных пережитков. Застой и отсталость страны наложили отпечаток на развитие искусства, в котором долго сохранялись традиции салонного академизма 19 в. Среди множества помпезных скульптурных монументов реалистической трактовкой образа выделялись некоторые произведения М. Блай-и-Фабрегаса (M. Blay y Fabregas, 1866—1935). Особенную известность получили его выразительные фигуры рабочих на памятнике Чавари в Бильбао (1904). К концу 19—нач. 20 вв. относится развитие импрессионизма на испанской почве. Его крупнейшим представителем был Х. *Соролья*, имевший много последователей. Чаще всего Соролья изображал валенсийское побережье, повседневный быт рыбаков. Фиксирующие лишь внешнюю сторону жизни, но исполненные с уверенным мастерством его картины проникнуты игрой солнечного света, эффектны по колориту. Воздействие импрессионизма сказалось и в работах пейзажистов Д. де Регойоса (D. de Regoyos, 1857—1913), Х. Мира (J. Mir, 1873—1941).

В испанском искусстве первых десятилетий 20 в. существовали, нередко тесно переплетаясь между собой, различные тенденции. Типичным порождением космополитического модерна были полотна Э. Англады (H. Anglada, p. 1872), фрески Х. М. Серта (J. M. Sert, 1876—1945), много работавшего в других странах Европы и в Америке. Вместе с тем нарастало стремление к национальной самобытности, к изображению подлинной И., лишённому привкуса дешёвой экзотики. Эти тенденции отразились в творчестве живописцев Р. Чичарро (R. Chicharro, p. 1879), братьев В.

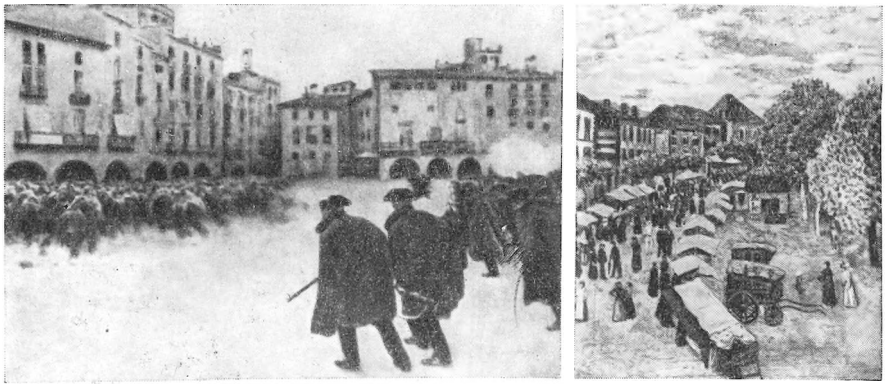
и Р. Субиорре (V. Zubiaurre, p. 1879, R. Zubiaurre, p. 1882) и особенно И. *Сулоаги*. Прекрасный рисовальщик и художник яркого колористического дарования, Сулоага пользовался мировой известностью. Он ставил своей целью наиболее выразительно, прибегая к гротескному заострению, запечатлеть характерные народные типы, своеобразную трагическую красоту кастильской природы. Но искусство мастера не отличалось глубиной и ограничивалось созданием декоративного, в известной степени театрализированного и условного образа. Налёт модернистской стилизации лежит на всём творчестве Сулоаги, которое с годами приобретало салонные черты.

М. Блай-и-Фабрегас. „Кузнец и рудокоп" (деталь памятника Чавари). Бронза. 1904. Бильбао.

Общая картина развития разнообразных тенденций испанского искусства первых десятилетий 20 в. осложнялась тем, что в поисках нового молодое поколение скульпторов и живописцев устремилось в сторону различных модернистических течений, возникавших подчас на почве самой И. В то же время на испанское искусство 20 в. сильное влияние оказывало искусство других европейских стран и в первую очередь Франции. «Воротами», через которые на Пиренейский п-ов проникали новые художественные тенденции, была Барселона, издавна открытая всей культуре Средиземноморья. Влияние А. Майоля (см. *Франция*) сказалось на творчестве ряда каталонских скульпторов, напр. Хосе Клары (J. Clara, 1878—1958). В работах Маноло (Manolo; собственно M. M. Hugue, 1872—1945) народные образы были трактованы в духе кубизма. Одним из ведущих направлений в 20 в. стал экспрессионизм. Особое место в нём занимает Х. *Солана*, самобытный мастер, обращавшийся к национальной тематике. Повышенная выразительность и гротескная острота его суровых, иногда болезненных и резких образов, его сумрачный, напряжённый колорит не лишены жизненной правды. Творчество ряда видных художников И.— живописцев сюрреалиста Х. Миро (J. Miro, p. 1893), кубиста Х. Гриса (J. Gris, 1887—1927), скульпторов П. Гаргальо (P. Gargallo, 1881—1934), Х. Гонсалеса (J. González) и др., развивалось в русле французского искусства. Хотя свои первые картины, воспроизводящие скорбные образы народной нищеты, П. Пикассо (P. Picasso, p. 1881) и создал в И., его дальнейшая творческая судьба также связана с *Францией* (см.).

Некоторые испанские мастера-реалисты, работавшие на родине, стремились к изображению повседневной жизни. В первую очередь это выдающийся кастильский скульптор Х. Антонио (J. Antonio; собственно А. Р. Эрнандес, A. R. Hernández, 1889—1919), особенно известный серией бронзовых бюстов крестьян, рабочих, пастухов, шахтёров. Создателями живых и содержательных портретов современников были также скульпторы В. Мачо (V. Macho, p. 1888) и Э. Барраль (E. Barral, 1896—1936). К волнующим темам современности обращались живописцы Х. Лопес Мескита (J. López Mezquita, 1883—1954), М. Бенедито Вивес (M. Benedito Vives, p. 1875), Р. Касас (R. Casas, 1866—1932) и др. В 20-х—нач. 30-х гг. все общественные силы И. пришли в движение, но развитие передовых тенденций в искусстве встречало яростное противодействие. Сказывалась сильная зависимость от иностранных влияний, и прежде всего от влияния сюрреализма, которое особенно возросло в годы диктатуры Примо де Ривера (1923—30). Именно в это время впервые выступил С. Дали (см. *США*), впоследствии один

Х. Сороль я. „А еще говорят, что рыба дорога!». 1894. Национальный музей современного искусства. Мадрид.



Слева — Р. К а с а с. „Восстание". 1909. Музей современного искусства. Барселона. Справа — Д. де Р е г о й о с. „Рынок". 1900. Национальный музей современного искусства. Мадрид.

из лидеров космополитического сюрреализма. Но уже в 1930-е гг. многие испанские живописцы и графики обратились к общественно-передовому искусству, вдохновлённому революционной борьбой народа.

В период Народного фронта и войны с силами международной контрреволюции многие деятели испанской культуры связали своё творчество с судьбой народа. Широкая просветительская работа развернулась в тылу и на фронте, подлинно всенародный размах приняло движение по охране и собиранию художественных сокровищ. Ведущей областью искусства стала графика. Языком плакатов, листовок, карикатур, народного лубка («аллелуйас») художники клеймили внешних и внутренних врагов, воспевали мужество защитников республики. В городах и на фронте организовывались выставки изобразительного искусства, был выпущен ряд альбомов с лучшими живописными и графическими работами.

После гражданской войны в стране наступил жестокий террор. Многие из художников эмигрировали (А. Санчес, A. Sanches, 1895—1962, и др.). В искусстве наметилось два направления. Одно из них развивается в «дозволенных» рамках. Но не всё это искусство реакционно. Наряду с абстракционизмом (скульптор Э. Чильида, E. Chillida, p. 1924; живописцы А.Тапиес, A. Tapies, p. 1923, Л. Фейто, L. Feito, p. 1929, Э. Планасдура, E. Planasdura, p. 1921, А. Саура, A. Saura, p. 1930) широко распространён экспрессионизм. В последнем спекуляция на обскурантских, мистических настроениях, якобы присущих «испанскому духу», уживается с отражённым в смутных искажённо-болезненных формах трагизмом реальной действительности. Особое место занимает пейзажная живопись. К ней обращаются Б. *Паленсия*, один из известных и старейших мастеров этого жанра, Х. Меркаде (J. Mercade, p. 1889), Г. Ортега Муньос (G. Ortega Múñoz, p. 1905), Ф. Лосано (F. Lozano, p. 1912), живописцы так называемой молодой мадридской школы — Ф. Сан-Хосе (F. San José, p. 1919), А. Дельгадо (A. Delgado, p. 1922), заслуживший внимание также своими портретами, и мн. др. Созданные ими пейзажи разнообразны по творческой манере. В некоторых (особенно в работах молодого поколения) сказывается воздействие экспрессионизма, другие (произведения Паленсии, Лосано) отличаются уверенным реалистическим мастерством. Но всех объединяет ощущение величия и мощи природы родной страны, то трагически-суровой, то полнозвучно-красочной. Едино и стремление создать обобщённый, героизированный, пластически-выразительный образ.

Плакаты 1936—39. 1. М. Б а с. „Вступайте добровольцами в рабочие бригады!". 2. Л е о. „Убийцы!".

Существует в Испании и другое искусство, которое с полным основанием можно назвать искусством Сопротивления. Оно находится в подполье и развивается в непрестанной борьбе против франкистской диктатуры. Листовки, плакаты, гравюры, рисованные от руки открытки, народные лубки распространяются по всей стране. Эти работы художников, имена которых часто остаются неизвестными,— прямой призыв к свободе, к лучшему будущему Испании. Искусство Сопротивления крепнет и ширится, его произведения всё больше привлекают внимание мировой общественности. Об этом свидетельствуют состоявшиеся в ряде

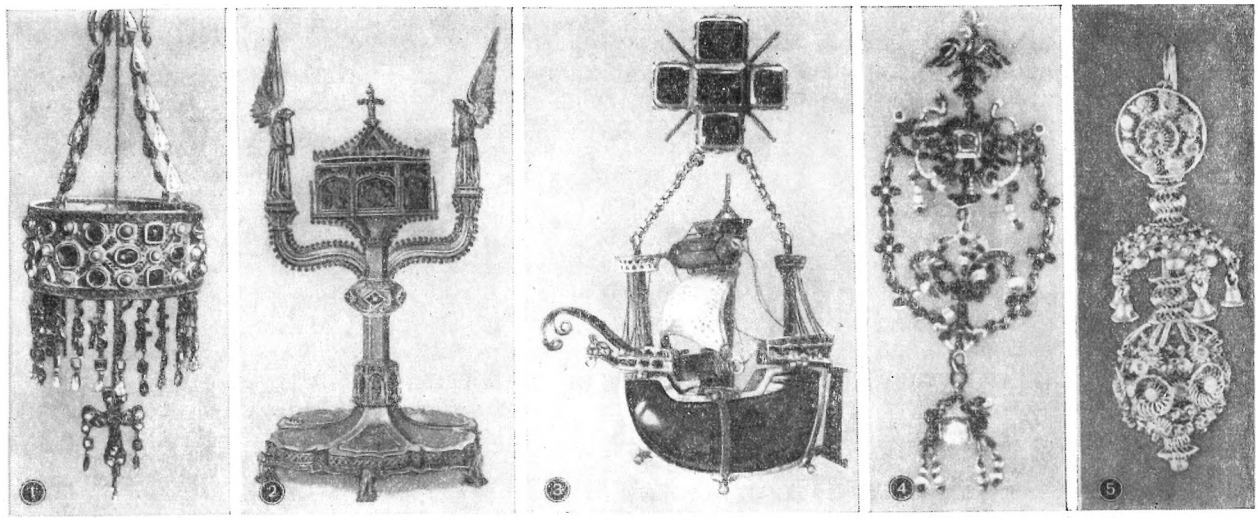
стран выставки нелегальной испанской живописи и графики, в том числе рисунков А. Ибарролы (A. Ibarrola, p. 1930), художника-баска, заключённого в бургосской тюрьме. Его судьба служит примером несгибаемого мужества передовых художников И., которые, несмотря на преследования, полны решимости бороться своим искусством за свободу испанского народа.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Декоративное искусство И. своеобразно и высоко художественно. Его тесная связь с народной художественной традицией с особой силой сказалась в керамическом производстве, где провести грань между народным искусством и профессиональным крайне трудно. Керамическое производство в И., по свидетельству арабских писателей, было высоко развито уже в 12 в. Особенно славилась керамика *Малаги* 14 в. Большие «альгамбрские» вазы, найденные в подвалах Альгамбры в Гранаде и её окрестностях, вероятно, служили для хранения воды. Наиболее ранняя и лучшая из них — т. н. ваза Фортуни (Эрмитаж, Ленинград) имеет, как и остальные «альгамбрские» вазы, яйцеобразное тулово с двумя плоскими большими ручками наподобие крыльев и высокое гранёное горло: эти грани так же, как и вытянутые пропорции, говорят о влиянии готики. В Малаге изготовлялись также посуда и изразцы, которые находят в разных странах от Англии до Египта. В 15 в. центром керамического производства И. стала *Валенсия*, где производились изделия с люстром. Ранее, в 14 в., мастерские Манисеса (Manizes) и др. городков в окрестностях Валенсии изготовляли керамику с зелёным узором по белому фону. Арабские надписи со временем превращались в чисто орнаментальный мотив, всё шире применялся готический орнамент, изображались и местные растения. К началу 15 в. относятся массивные, грузные по форме, декоративные изделия — глубокие тазы с широким бортом, блюда с двумя вертикальными бортами, аптекарские кружки — «альбарелло» с небольшими ножками и широкими приземистыми шейками. Синей и золотой краской наносился строгий геометрический орнамент из полос псевдоарабских надписей (между ними — овалы с верхушками кипарисов или переплетающимися лилиями, различные завитки). В той же гамме выполнялись листья, цветы и ягоды на тонких побегах, а точки между ними служили фоном для выразительных изображений птиц и зверей, экзотических и местных, в центре блюда или тарелки; надписи — уже готические — украшают только края тарелок. В сер. 15 в. в декоре — лишь растительный орнамент, гл. обр. синие листья и цветы бриони, синие или золотые виноградные листья. Краски приобретают благородство, формы — изящество. К концу 15 в. относятся луковицеобразные «крылатые вазы» с высокой ножкой и с отходящими от горла большими ручками в виде крыльев. На рубеже 16 в. форма, узоры и расцветка становятся грубее, появляется прямое подражание металлическим предметам (рельефные ободки, рёбра и надписи, ручки в виде перевитых верёвок и т. д.). На круглых блюдах изображаются гербы городов, провинций, заказчиков, особенно часто — орёл (эмблема Валенсии) в окружении мелкого орнамента из сеток, кольчуг, переплетающихся побегов. В конце 16 в. изделия приобретают неприятный медный отблеск, механически повторяются формы и орнамент.

Ювелирное искусство И. имеет древние традиции, восходящие к Финикии, Риму и вестготскому «полихромному» стилю. Большое влияние оказали и арабские мастера обработки металла. Блестящему расцвету ювелирного дела способствовали любовь народа к украшениям, а в дальнейшем приток драгоценных металлов из Америки. Но изделия эти в И. очень редки, так как во время нашествия Наполеона огромное количество их было вывезено. Среди сохранившихся ранних изделий — реликварии (кустодии) в форме сложных готических башен и церквей, а позже — в стиле ренессанса. Сначала для украшения изделий применялась гл. обр. филигрань, а в 14—17 вв., когда центром ювелирного искусства стала *Барселона*, была популярна прозрачная эмаль. В период Возрождения были распространены подвески, в основном нагрудные. Такова подвеска в виде каравеллы из большого изумруда в золотой оправе (Эрмитаж, Ленинград), украшенная прозрачной эмалью; характерен графически тонкий, чёрный по белому фону орнамент из «морисков» (стилизованных мелких листьев и растительных завитков). Для изделий нач. 17 в. типичны многоярусность построения, сложный мелкий рисунок, сплошные ряды драгоценных камней («крестьянская» подвеска в Эрмитаже, Ленинград).

Из предметов мебели к периоду готики относятся гл. обр. лари, украшенные орнаментом или фигурами в стрельчатых арках. Мебель в этот период близка к французской и нидерландской, а с 16 в.— к мебели итальянского Возрождения, хотя часто, особенно в орнаменте, чувствуется и арабское влияние. Самобытны бюро 16 в. с резьбой, сочетавшей арабские, готические и рене-

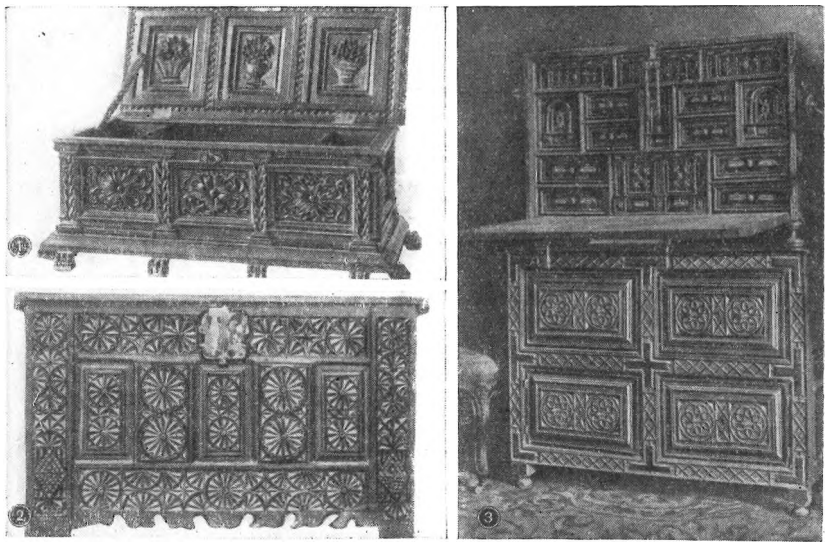


Декоративное искусство. 1. „Вотивная корона" короля Рецесвинта, найденная в Гуаррасаре, близ Толедо. 7 в. Музей Клюни. Париж. 2. Дарохранительница. 15 в. Епархиальный музей. Барселона. 3. Изумрудная подвеска „Каравелла". 16 в. Эрмитаж. Ленинград. 4. Подвеска. 16—17 вв. Эрмитаж. Ленинград. 5. Подвеска бургосской работы. 17—18 вв. Частное собрание. Барселона.

сансные мотивы («стиль платереско»). Они изготовлялись из ореха или же из чёрного дерева со вставками из слоновой кости (на кабинетах, производившихся в Толедо, часто изображались сцены из «Дон Кихота»).

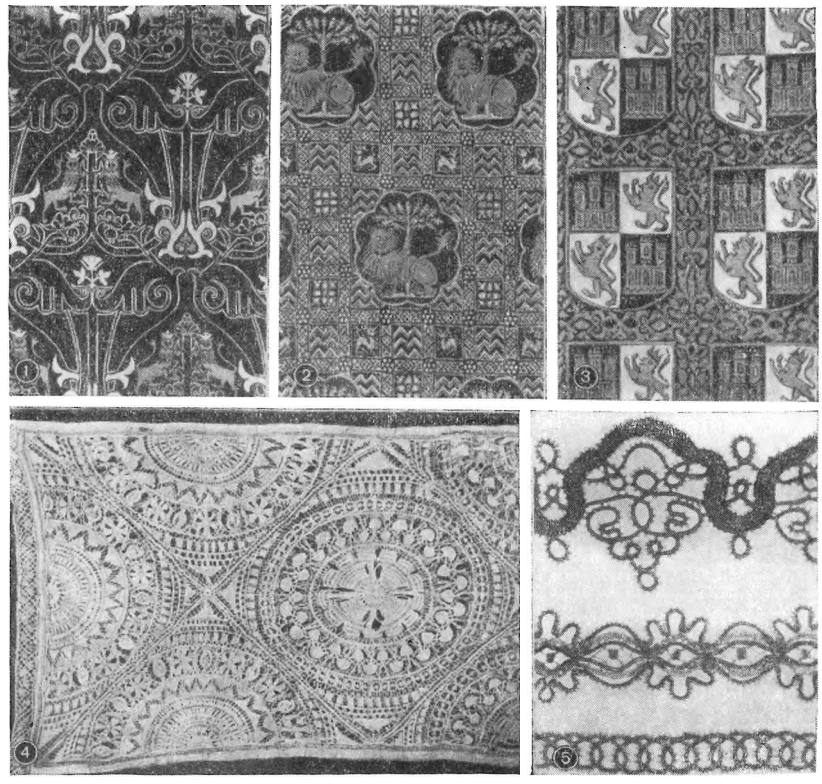
Среди прекрасных средневековых вышивок выделяются аппликации на атласе бархатным узором, вышитым золотыми и серебряными нитями, и инкрустации из цветных кордовских кож. Как и в Италии, часто применялись блёстки. Узоры имели испано-арабский стиль, как и на тканях, производство которых в значительной степени связано с арабской традицией. В ранний период ткани украшались сложным филигранно-тонким переплетением растительных и геометрических узоров, изображений животных в медальонах, гербов и псевдоарабских надписей. Для тканей 14—15 вв. характерны изображения гербов на фоне испано-арабского орнамента. В дальнейшем, с притоком богатств из колоний, испанские ткани поражают богатством, насыщенностью золотом. Типичен жёлтый фон с красным рисунком; узоры (цветы ириса, подсолнухи, виноград, колосья, рога изобилия, большие короны, стилизованный орнамент, напоминающий кованую решётку) заимствуются из Италии, но загромождаются тяжёлыми деталями и геральдическими мотивами. Узоры на бархате образуются обычно из ворса различной высоты, фон дополнительно вышивается; петли аксамита также имеют различную высоту. Главным центром изготовления этих тканей были придворные мастерские *Эскориала*.

Декоративное искусство. 1. Резной ларь 17 в. Частное собрание. Пальма (о-в Мальорка). 2. Резной ларь. 17 в. 3. „Бургуэньо" (бюро). 17—18 вв. Частное собрание. Сарагоса.



В связи с общим экономическим кризисом конца 16 в. и изгнанием морисков (насильственно крещённых мавров) падает художественный уровень испанских ремёсел, которые не смогли

бороться с иностранной конкуренцией. В 16 в. возникло производство кружев в подражание итальянским, французским и фламандским. Старинные испанские кружева, как и ткани, отличались богатством: помимо шёлковых, изготовлялись золотые и серебряные кружева с рельефным узором. В 17 в. изготовлялись шитые иглой или плетёные на коклюшках гипюры (в т. ч. с высоким контуром из обшитого льняной нитью шнура), кружева с орнаментальным узором в виде кругов — «соль» (sol — т. е. «солнце»), в 18 в. — чёрные плетёные кружева, а в дальнейшем в Барселоне — чёрные блонды (большие матовые плоские цветы на шёлковой сетке), которые шли на женские накидки — мантильи.



Декоративное искусство. 1. Шёлковая ткань. 14 в. 2. Парча. 14 в. Художественно-промышленный музей. Берлин. 3. Парча. 15 в. Музей торговой палаты. Лион. 4. Шитое кружево („соль"). 16—17 вв. 5. Плетёное кружево. 19 в.

Производство стекла, существовавшее в И. ещё до времени римского владычества, очень своеобразно, но имело лишь местное значение. Первая стеклянная мануфактура возникла в 1712 в Алькарионе (Alcarion), переведена затем в Сан-Ильдефонсо (San Ildefonso, провинция Сеговия), являлась в 1737—1828 королевской собственностью и была закрыта в 1849. Высококачественные изделия этой мануфактуры украшались как росписью и золочением (по типу итальянских), так и гравировкой и гранением (наподобие чешских и английских). Первая фарфоровая мануфактура в Буэн-Ретиро (Buen Retiro) под Мадридом была переведена сюда из Каподимонте, близ Неаполя (см. *Италия*) в 1759 (существовала до 1808). Её изделия — посуда и скульптура — отличались высоким художественным качеством. Особенно интересны созданные здесь настенные украшения для дворцов в *Мадриде* и *Аранхуэсе*. Во 2-й пол. 18 в. была основана также мануфактура в Алькоре (Alcora, провинция Кастельон-де-ла-Плана).

В настоящее время декоративное искусство И. либо подражает старым образцам, либо находится под влиянием модернистических течений.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Своим ярким своеобразием народное искусство И. во многом обязано древним, в т. ч. иберокельтским традициям, различным влияниям, особенно мавританским, сменявшим друг друга на протяжении многих веков. Время его расцвета 16—18 вв. — период, последовавший за окончанием реконкисты. В результате замедленного развития капитализма (повсюду разрушавшего художественные ремёсла) народное искусство И. сохранилось и в 19—20 вв. Широкий спрос на его изделия за границей также способствовал консервации его традиционных форм. Стилистическое многообразие этих форм обусловлено богатством местных особенностей культуры областей и народов И. (в т. ч. народного искусства *басков*, см.).

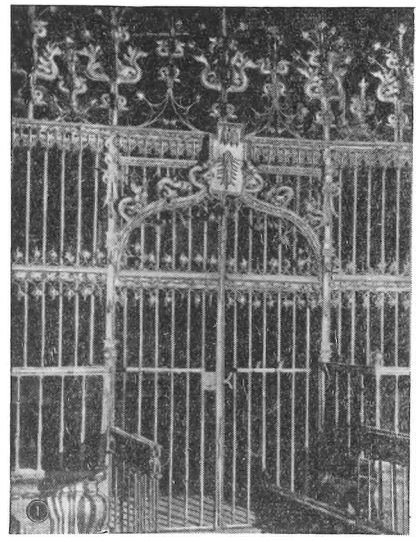
Благодаря изобилию прекрасных глин и широким связям в Средиземноморье керамика И. издавна отличалась богатством форм и блестящей декоративностью (белая с зелёной и сиреневой росписью майолика Кордовского халифата 8—12 вв., люстровая майолика Малаги 13—14 вв., позднее Гранады). Из Андалусии эта техника распространилась на С.-В. и перешла на Балеарские

острова. С 17 в. керамику с золотым и серебряным люстром стали вытеснять майоликовые и фаянсовые сосуды с богатой росписью. Современную народную посуду (терракота, майолика, фаянс) представляют большие остродонные кувшины «кантаро» и «тинаха» с двумя ручками, высокие кувшины «харро» с узкой шейкой и одной ручкой, древний иберийский тип вздутых «ботихо» с двумя горлышками, блюда, горшки. Применяются шлифовка, полива (бесцветная или цветная, прозрачная или матовая), подглазурная роспись, иногда люстр. К Ю. усложняется декоративная отделка, строго геометрический орнамент сменяется растительным, зоо- и антропоморфным. Раскраска колеблется от чистых и ярких до сложных и изысканных тонов, но повсюду ощущается склонность к живописности. В Астурии производят неполивную посуду из серо-чёрной матовой глины, в Галисии —из красной. В Леоне и Старой Кастилии упрощённый стиль керамики напоминает кельтиберские сосуды с их грубыми толстыми стенками, геометрическим или схематизированным растительным орнаментом, нанесённым гравировкой; полива — цветная, однотонная, прозрачная, иногда поверхность инкрустирована камешками. Чистотой народного стиля отличается терракота Эстремадуры (главный центр—деревня Сальватьерра-де-лос-Баррос, Salvatierra de los Barros), где чаще всего изготовляют ботихо и харро из пористой глины (сохраняющей воду прохладной и в жару), с растительным орнаментом, выделенным тщательной шлифовкой. Среди керамических изделий Кастилии (Сьюдад-Реаль, Ciudad Real, *Толедо*) и Арагона (*Теруэль*) выделяется: роскошная майолика р-на Толедо, сложившаяся под влиянием итальянского Возрождения (изделия Талаверы-де-ла-Рейна, Talavera de la Reina,—декоративные блюда и тарелки). К этому стилю приближается арагонская майолика, также испытавшая в 16 в. воздействие итальянской. В Андалусии сильнее ощущаются мавританские влияния. В Андухаре (Andujar, провинция Хаэн) и Гуадисе (Guadix, провинция Гранада) терракотовые харро —с узкой шейкой и четырьмя ручками (между которыми часто изображены четыре девы)— украшаются орнаментом из цветов, листьев и голубей. Изящная майолика провинции Гранада восходит к 13 в., когда при арабах местные блюда и кувшины с высокой узкой шейкой и большой ручкой украшались зелёной и синей росписью по эмали и золотым люстром. Позднее золото исчезло, и в росписи стали преобладать синие стилизованные листья, цветы и птицы на белом эмалевом фоне. В пригороде *Севильи*—Триане—цыганки расписывают в жёлто-зелёно-коричнево-голубой гамме сюжетами галантного жанра 18 в. «кувшины пьяницы» («харро боррачо»), напоминающие по форме ойнохою (см. *Греция* Д р е в н я я). В Малаге, славившейся при арабах люстровой майоликой, всё ещё производятся кувшинчики, отливающие золотым блеском, но чаще выпускаются дешёвые поливные кувшины из жёлтой глины с ручками на длинной шейке. На С.-В. — в *Валенсии* и окрестных городках — Ривесальвесе (Ribezalves), Онде (Onda) и Манисесе (Manises), изготовляются кувшины различной формы (с одной, двумя или четырьмя витыми ручками), блюда и декоративные тарелки, гл. обр. майоликовые и фаянсовые, расписанные яркими, чистыми красками (зелёной, голубой, жёлтой, а в Онде и красной) по эмалированному белому фону, блестящему и плотному; в орнаменте — растительные и солярные мотивы, стилизованные птицы, фонтаны, парусники. В Каталонии, через которую в 16 в. и проникали в И. итальянские влияния, местные золочёные изделия славились ещё в 16—17 вв. Со 2-й пол. 17 в. здесь производилась замечательная расписная майолика, напоминающая талаверскую, с многофигурной росписью; господствующим цветом становится голубой.

В Андалусии, Валенсии и особенно в Каталонии изготовляют керамические поливные плитки («асулехо»), гл. обр. бело-голубые, часто с люстром. По мавританской традиции ими в в 17—18 вв. облицовывались здания. Из асулехо составляют жанровые или религиозные композиции либо используют их как декоративные плитки с растительным или геометрическим орнаментом для облицовки интерьеров, цоколей, стен двориков-патио. Распространены «асулехос де офисио» — ряд плиток с отдельными изображениями, укреплённых на общей доске и составляющих вместе связный рассказ: крестьянские работы, эпизоды жития святых, приключения сказочных героев; нередко это — копии лубочных картинок, сопровождающиеся стихами.

Несмотря на индустриализацию стекольного производства, и сейчас изготовляются в традиционной технике (дутьё и формовка) народные изделия: изящные сосуды и флаконы («кантара», «пило»), витые подсвечники, лампы, цветочные вазы, модели кораблей, стилизованные фигурки людей и животных, а также «порроны» — сосуды с длинным носиком, через который вино тонкой струйкой льётся в рот. Широко применяется цветное и филигранное стекло (цветные и бесцветные стеклянные нити в толще массы). Для Андалусии с её мавританскими традициями характерны филигранные «харро» с несколькими ручками у шейки; форма их восходит к «ла́мпара де мескита» (лампам из мечети); другой тип — золочёные флаконы с эллиптическим вздутым туловом. Если на стеклянных изделиях Каталонии сказались влияния барокко, особенно венецианского, то на

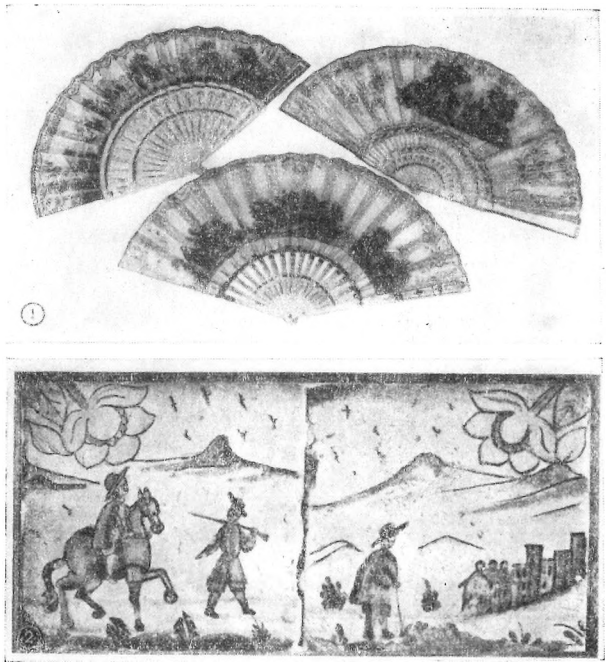
продукцию Валенсии повлияли голландские мастера 18 в., применявшие в орнаменте цветную глазурь. В р-не Гвадалахары (Guadalajara, Кастилия) сохранились традиции местных стеклодувов нач. 17 в., изготовлявших прозрачные кувшины в духе венецианского барокко, с овальным туловом, конической многогранной шейкой и изящными ручками, украшенными спиральными матовыми нитями. Изящные изделия р-на Толедо в своё время соперничали с венецианскими. Жёлтые, голубые и тёмно-зелёные бытовые изделия изготовляются на Мальорке, где стеклоделие было введено ещё финикийцами.



1. Решётка („реха") из кованого железа. 18 в. Собор в Толедо. 2. Флюгер. 18 в. Жилой дом в Жероне.

В самых захолустных деревнях И. поражает обилие изделий из кованого железа: украшенных спиралями решёток на дверях и окнах, изящных флюгеров, консолей для фонарей, узорных замочных скважин, ключей и т. д. Распространены ажурные полки («эспендера») с крюками и кольцами, масляные светильники («кандиль»), канделябры, жаровни («брасеро»), треножники, кочерги, щипцы для очагов. Искусство ковки и чеканки было введено в И. ещё кельтами. В средние века славились художественные поковки Каталонии, с 13 в. — также изделия кузниц Кастилии (Толедо), Басконии (Сантандер) и др. Расцвета художественная ковка достигла в 17—18 вв. в изделиях стиля барокко, в которых всё ещё проглядывают традиционные готические формы. В 17 в. центром искусства ковки стала Эстремадура, откуда оно распространилось в р-ны *Саламанки* и *Саморы*, а также в Андалусию, где в 18 в. создавались знаменитые андалусийские решётки. Стиль этот сохраняется поныне в районе Сьерра-Невада, в поковках цыган Альпухарры (Alpujarra). В небольших кузницах Андалусии и Эстремадуры, а кое-где и в Кастилии без чертежей и рисунков изготовляются изделия в местных стилях. Андалусийские балконные и оконные решётки часто заканчиваются крестами и пламенеющими остриями, нередок и криволинейный геометрический рисунок. Для Эстремадуры характерны витое железо («йерро рисадо») и древний мотив спиралей, в цепь которых вплетены фигуры легендарных персонажей, животных и химер. Народная чеканка сейчас встречается на флюгерах в виде человеческих фигур, кораблей, стилизованных зверей, птиц и т. д., на массивных накладках для замочных скважин; чеканный декор на церковных тарелках для милостыни довольно реалистичен и обычно воспроизводит библейские сюжеты.

От домашнего производства в 16—19 вв. в Кастилии (в р-нах *Сеговии*, *Бургоса*, *Паленсии* и др. местах) тканей из прославленной шерсти мериносов лишь кое-где, особенно в р-не Саламанки, сохранилась выделка домотканых одеял и покрывал с жёлто-красными полосами. Производятся они и на Ю. в Альпухарре, которая славится также шерстяными шалями с ярким цветочным узором. Старинная выделка натуральных шелков, идущая от мавров Альмерии и Гранады, заглохла с изгнанием морисков и развитием промышленного шёлкоткачества. В некоторых деревнях Кастилии и особенно на С. — от Галисии до Наварры — всё ещё изготовляют домашнее полотно из льна и конопли с узорным цветным рисунком для занавесей, покрывал, перемётных сум, вьюков, поясов и т. д. В орнаменте тканей и вышивок, сложившемся ещё в 16—18 вв., преобладают восточные мотивы: геометризированные очертания зверей, птиц и растений (лев, голубь с веткой в клюве, «древо жизни» с птицами на ветвях и т. д.). К «стилю мудехар» восходят куфические письмена, включённые в орнамент, змеевидность узора, а также произвольность масштабов (птица может быть крупнее льва). Христианские мотивы встречаются значительно реже. Орнамент тканей и вышивок — геометрический на С. (круги, меандры, спирали, плетёнка и др.), стилизованный растительный и зооморфный в центре страны — переходит в сложные, богатые и детализированные изображения на Ю. Колорит тканей — обычно очень яркий, причём в различных районах предпочитают



Народное искусство. 1. Веера. Середина 19 в. Частное собрание. Барселона. 2. Изразцы („асулехос"). 17 в. Археологический и художественный епископальный музей. Вик.

свои цвета. Традиции мавританского ковроткачества после изгнания арабов и морисков сохраняли мастера *Мурсии* (до 17 в.), Валенсии (15—18 вв.) и Куэнки (Cuenca, 18 в.). Ворсовые и безворсовые ковры Алькараса (Alcaras, провинция Альбасете) и Валенсии украшались разнообразным, но всегда геометрическим орнаментом, в котором кайма преобладала над центральным полем. Ныне ковроткачество индустриализовано, и только в Альпухарре ещё изготовляют вручную небольшие безворсные коврики в традиционном «мавританском стиле».

Плетение кружев утратило прежнее значение. Льняные кружева («энкахе»), распространённые в 16—17 вв., и шёлковые («блонда»), заимствованные в 18 в. из Франции, с вплетёнными в них золотыми и серебряными нитями, ценились за границей как «испанские». Выполненный в различной технике (на коклюшках, ажурная вышивка и аппликация по тюлю, т. н. «воздушная петля» — «пунто де айре», приписываемая венецианской традиции) рисунок почти всегда воспроизводит сильно стилизованные растительные мотивы.

В 17—18 вв. большое развитие получила высокорельефная барочная резьба на порталах, в церковных интерьерах и особенно на заалтарных образах («ретабло»). В старинной резьбе на мебели и деталях интерьера наряду с геометрическими изобилуют мотивы ренессанса, барокко, рококо, классицизма. Сейчас резьба и роспись по дереву сохранились гл. обр. на С. и в горных районах центра. Процветавшее ещё в конце 19 в. производство кустарной мебели и др. резных изделий почти заглохло. В народной архитектуре часто покрывают рельефной и сквозной резьбой потолочные балки, столбы, порталы, двери, оконные ставни. В кантабрийских деревнях режут из дерева блюда, чаши, кувшины, черпаки, формы для печения, а также обувь («суэко»). В Андалусии из каштанового дерева вырезают кастаньеты. Эти предметы украшены, как правило, трёхгранной выемчатой резьбой. В горах пастухи выделывают из дерева сосуды и трости, тонко украшенные контурной резьбой. В росписи деревянных изделий господствует та же яркая живописность, что и в керамике.

Широко распространено плетение из коры и дранки (на С.), соломы (в Кастилии), эспарто (на Ю.-В.), тростника и пальмовых листьев (в Андалусии и на В.) широкополых «сомбреро», обуви, корзин, сумок, циновок; в форме плетёных изделий и в самом рисунке плетения чувствуется влияние народного искусства стран Латинской Америки.

В средние века и вплоть до 18 в. были популярны изделия из тиснёной кожи («гуадамеси») — ковры, занавеси, обивка стен и мебели, книжные переплёты, сбруя, часто с позолотой и росписью. Это искусство, проникшее в И. при арабах из Африки, вытеснено фабричным производством, но в горных скотоводческих районах встречаются сумки, пояса, упряжь, изготовленные и украшенные народными мастерами. Традиция производства вееров удержалась в Валенсии и Барселоне, где изготовляют веера из слоновой кости, перламутра, кожи, металла, шёлка, парчи и т. д. и украшают их росписью, резьбой и вышивкой.

Лит.: Общие работы.— Всеобщая история искусства, т. 1—5, М., 1961—64 (т. 2, кн. 1, с. 381—398, т. 2, кн. 2, с. 40—53, т. 3, с. 446—474, т. 4, с. 69—101, т. 5, с. 115—117); «Искусство», 1937, № 5; Культура Испании, М., 1940; Justi C., Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens, Bd 1—2, B., 1908; Schubert O., Geschichte des Barock in Spanien, Esslingen a. N., 1908; Dieulafoy M., Espagne et Portugal, P., 1913; Arte y decoración en España. Arquitectura — arte decorativo, t. 1—12, Barcelona, 1917—28; Buschbeck E. H., Frühmittelalterische Kunst in Spanien, B., 1923; Sánchez-Cantón F. J., Fuentes literarias para la historia del arte español, t. 1—5, Madrid, 1923—41; Calvert A. F., Spain. An historical and descriptive account of its architecture, landscape and arts, v. 1—2, N. Y., 1924; Haupt A., Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal, Stuttg., 1927; Spanish art. An introductory review of architecture, painting, sculpture, textiles, ceramics, woodwork metalwork, ed. by R. R. Tatlock [a. o.], L., 1927; Sit-

well S., Southern baroque art. A study of painting, architecture and music in Italy and Spain of the 17 and 18 centuries, 3 ed., L., [1930]; Lambert E., L'art gothique en Espagne au XII et XIII siècles, P., 1931; Lozoya de Contreras J. de, Historia del arte hispánico, t. 1—5, Barcelona, 1931—49; Gómez Moreno M., El arte románico español, Madrid, 1934; Weisbach W., Spanish Baroque art, Cambr., 1941; Lambert E., L'art en Espagne et au Portugal, P., [1945]; Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, v. 1—, Madrid, 1952—54 (изд. продолжается); Gudiol Ricart J., Ainaud de Lazarte J. y Santiago Alcolea G., Arte de España. Cataluña, Barcelona, 1955; Jiménez Placer y Suárez de Lezo F., Historia del arte español, t. 1—2, Barcelona —[e. a.], 1955; Soria M., Art in Spain, L., 1955; Gaya Nuño J. A., Historia del arte español, 2 ed., Madrid, [1957]; Deffontaines P., Durliat M., Espagne du Levant. Catalogne. Baleares. Valence, [P., 1957]; Kubler G., Soria M., Art and architecture in Spain and Portugal and their American dominions. 1500 to 1800, [Harmondsworth — a. o.], 1959; Mayer A. L., El estilo gótico en España, trad. del Alemán, 3 ed., Madrid, 1960; O'Hara F., New Spanish painting and sculpture, N. Y., 1960; Durliat M., L'art roman en Espagne, P., 1962; Durliat M., Art catalan, P.— Grenoble, 1963.

Древний период. Wiseman E. J., Roman Spain. An introduction to the Roman antiquities of Spain and Portugal, L., 1956; Breuil H. and Burkitt M. C., Rock paintings of Southern Andalusia, Oxf., 1929; Bosch Gimpera P., El poblamiento antiguo y la formación de los pueblos de España, México, 1945; Soldevila Zubibura F., Historia de España, Barcelona, 1952; Camón Aznar J., Las artes y los pueblos de la España primitiva, Madrid, 1954; Bosch Gimpera P., Arte Iberica, в кн.: Enciclopedia dell'arte antica, Roma, 1961.

Архитектура.— Малицкая К. М., Испания, М., 1935; Новая архитектура Испании, «Архитектура СССР», 1934, № 7, с. 63; Корсунский Г., Современная архитектура Испании, «Архитектура за рубежом», 1936, № 6; Савицкий Ю. Ю., Этапы развития Ренессанса и Барокко (Архитектура Испании конца XV — середины XVIII вв.), М., 1948 (канд. дисс.); Monumentos arquitectónicos de España, v. 1—8, Madrid, 1859—80; Uhde C., Baudenkmäler in Spanien und Portugal, Lfg 1—3, B., 1889—1890; Lfg 4—6, B., 1891—92; Calvert A. F., Moorish remains in Spain, L.—N. Y., 1906; Joly H. [Hrsg.], Meisterwerke der Baukunst und des Kunstgewerbes aller Länder und Zeiten. Spanien, Bd 1—2, Wittenberg, [1906—07]; Puig y Cadafalch J. [e. o.], L'arquitectura románica a Catalunya, v. 1—3, Barcelona, 1909—18; Gómez Moreno M., La civilización árabe y sus monumentos en España, Barcelona, 1915; Doménech y Montaner L., Las obras maestras de la arquitectura y de la decoración en España, [s. l.], 1916; Byne A. and Stapley M., Spanish architecture of the 16 century, N. Y., 1917; The minor ecclesiastical, domestic and garden architecture of Southern Spain, N. Y., [1917]; Gómez Moreno M., Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI, v. 1—2, Madrid, 1919; Byne A. and Stapley M., Decorated wooden ceilings in Spain, N. Y.—L., 1920; Jürgens O., Spanische Städte, Hamb., 1926; Puig y Cadafalch J., Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen au X et XI siècles, P., 1928; Ráfols J. F., Arquitectura del renacimiento español, Barcelona, 1929; Frischauer A. S., Altspanischer Kirchenbau, B.—Lpz., 1930; Lampérez y Romea V., Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media según l'estudio de los elementos y los monumentos, v. 1—3, Madrid—[e. o.], 1930; Hill C., Moorish towns in Spain, L., [1931]; Terrasse H., L'art hispano-mauresque des origines au XIII siècle, P., 1932; Weise G., Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik, Reutlingen, 1933; Calzada A., Historia de la arquitectura española, Barcelona — B. Aires, [1933]; 2 ed., Barcelona, 1949; Bevan B., History of Spanish architecture, L., 1938, Whitehill W. M., Spanish romanesque architecture of the eleventh century, [L.], 1941; Camón Aznar J., La arquitectura plateresca, Madrid, 1945; Zavala Y. de, La arquitectura, Madrid, 1945; Los monumentos cardinales de España, v. 1—, Madrid, [1947—] (изд. продолжается); Ráfols J. F., Modernismo y modernistas, Barcelona, 1949; Pillement G., Les cathédrales d'Espagne, [v. 1—3], P., 1951—52; его же, Palais et chateaux arabes d'Andalousie, P., 1951; Pita Andrade J. M., Cathédrales d'Espagne, P., 1951; Giner de los Rios B., Cincuenta años de arquitectura española (1900—1950), México, 1952; Sainz de Robles F. C., Castillos en España, Madrid, 1952; Baroja y Nessi P., El país Vasco, Barcelona, [1953] (Guías de España); García Narezo G., El arte árabe español, México, 1953; Monumentos españoles. Catálogo de los declarados histórico-artísticos, t. 1—3, 2 ed., Madrid, 1953—54; Weise G., Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance, I, Tübingen, 1953; Marcais G., L'architecture musulmane d'Occident. Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile, P., [1954]; Chamoso Lamas M., La arquitectura barroca en Galicia, Madrid, 1955; Gallegoy Burin A., El barroco granadino, Granada, 1956; Órtiz Echagüe J., España. Castillos y alcázares, Madrid, 1956; 3 ed., 1960; García Chico E., El arte en Castilla, t. 1, Valladolid, 1957; «L'architecture d'aujourd' hui», P., 1957, № 73; L'art Catal'a, [Dirigit per J. Folch i Torres], [v. 1—2], Barcelona, [1957—61]; Harvey J., The cathedrals of Spain L., [1957]; Washburn O. D., Castles in Spain, México, 1957; Azcárate J. M. de, La arquitectura gótica, toledana del siglo XV, Madrid, 1958; Terrasse H., Islam d'Espagne. Une rencontre de l'Orient et de l'Occident, P., [1958]; Camps i Arboix J. de, La masia catalana: Historia arquitectura sociologia, Barcelona, [1959]; Flores C., Arquitectura española contemporánea, [Bilbao, 1961]; Puig y Cadafalch J., L'art wisigothique et ses survivances. Recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV au XII siècle, P., 1961.

Скульпту́ра.— Serrano Fatigati E., Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días, Madrid, 1912; Mayer A. L., Gotische Portalskulpturen in Spanien, Lpz., [1922]; его же, Mittelalterliche Plastik in Spanien, Münch., [1922]; Weise G., Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten, Bd 1—4, Reutlingen, [1925—39]; Kingsley Porter A., Spanish Romanesque sculpture, v. 1—2, Firenze—P., [1928]; Gómez-Moreno M., La escultura del Renacimiento en España, Firenze—Barcelona, [1931]; его же, Breve historia de la escultura española, Madrid, 1935; Pillement G., La sculpture baroque espagnole. Présentation par G. Pillement, P., [1945]; Proske B. G., Castilian sculpture. Gothic to Renaissance, N. Y., 1951; Durán Sanpere A. D. y Ainaud de Lasarte J., Escultura gótica, Madrid, [1956] («Ars Hispaniae», v. 8); Weise G., Die spanische Plastik der Renaissance und des Frühbarock, Tübingen, 1956; его же, Die Plastik der Renaissance und des Frühbarock im nördlichen Spanien: Aragon, Navarra, die baskischen Provinzen und die Rioja, Bd 1—2, Tübingen, 1957—59; La escultura ss XVI a XVIII. [Album]. Texto de R. Dalmau, Barcelona, [1957]; Gaya Nuño J. A.,

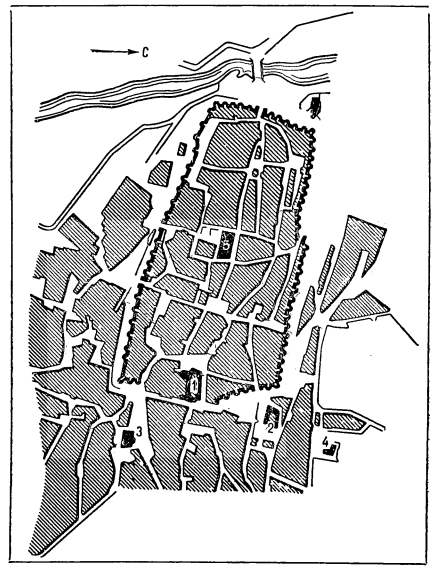
Escultura española contemporánea, Madrid, [1957]; Párdo Canalís E., Escultura neoclásica española, Madrid, 1958; Martín González J. J., Escultura barroca castellana, Madrid, 1959; Camón Aznar J., La escultura y la rejería españolas del siglo XVI, Madrid, 1961.

Живопись.— Малицкая К. М., Испанская живопись XVI—XVII веков, М., 1947; Искусство Италии и Испании XIV—XVII вв. Путеводитель по выставке. Гос. Эрмитаж, М., 1952; Moyoral y Parracia P., Estudio sobre el pintor Juan Fernández Navarrete, «el Mudo», Logroño, 1900; Lafond P., Philippe de Bourgogne (Felipe Vigarny), «The Burlington Magazine», L., 1909, v. 15, Apr. to Sept., p. 285—297; Balsa de la Vega R., Eugenio Lucas, Madrid, 1911; Mayer A. L., Die Sevillaner Malerschule, Lpz., 1911; Mayer A. L., Geschichte der spanischen Malerei, Bd 1—2, Lpz., 1913; Tormo E., Jacomart y el arte hispano-flamenco cuatrocentista, Madrid, 1914; его же, Un gran pintor vallisoletano, Antonio de Pereda, Valladolid, 1916; Loga V. von, Die Malerei in Spanien vom XIV bis XVIII Jahrhundert, B., 1923; Berjano Escobar D., El pintor Juan Carreño de Miranda. 1614—1685. Su vida y obras, Madrid, 1925; Richert G. G., Mittelalterliche Malerei in Spanien, B., 1925; Beruete y Moret A. de, Historia de la pintura española en el siglo XIX, Madrid, 1926; Kehrer H., Spanische Kunst von Greco bis Goya, Münch., 1926; Grautoff O., Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien, в его кн.: Barockmalerei in den Romanischen Ländern, Tl 2, Wildpark-Potsdam, [1928] (Handbuch der Kunstwissenschaft); Domínguez Bordoña J., Die spanische Buchmalerei vom siebten bis siebzehnten Jahrhundert, Bd 1—2, Firenze — Münch., [1930]; Kuhn Ch. L., Romanesque mural painting of Catalonia, Cambr. (Mass.), 1930; Pantorba B. de, Jiménez Aranda, Madrid, 1930; Post Ch. R., A history of Spanish painting, v. 1—12, Cambr. (Mass.), 1930—58; Trens M., Ferrer Bassa y les pintures de Pedralbes, Barcelona, 1936; Pantorba B. de, Eduardo Rosales, Madrid, 1937; Gudiol J., Spanish painting, Toledo (Ohio), 1941; Jedlicka G., Spanische Malerei, Z., 1941; Igual Úbeda A., Juan de Juanes (Vicente Macip Navarro), Barcelona, 1943; Aguilera E., Vicente López, Barcelona, 1946; Angulo Íñiguez D., Alejo Fernández, Sevilla, 1946; Sérullaz M., Évolution de la peinture espagnole des origines jusqu'à nos jours, P., [1947]; Gaya Nuño J. A., Eugenio Lucas, Barcelona, 1948; Gómez Sicre J., Les dessins espagnols du XV au XIX siècles, P., 1950; Guinard P. et Baticle J., Histoire de la peinture espagnole du XII—XIX siècle, P., 1950; Encina Y. de la, La pintura española, México—B. Aires, 1951; Lassaigne J., La peinture espagnole, v. 1—2, P., 1952 (1. Des fresques romanes au Greco, 2. De Velasquez à Picasso); Lafuente Ferrari E., Breve historia de la pintura española, 4 ed., Madrid, 1953; Angulo Íñiguez D., Pintura del Renacimiento, Madrid, [1954] («Ars Hispaniae», v. 12); Sánchez Camargo M., Pintura española contemporánea, [Madrid], 1954; Tovar Gil F., Pintura contemporánea de España y America, v. 1, España, Madrid, 1954; Masterpieces of Spanish painting [From El Greco to Goya], [Album], [N. Y., 1955]; Rodríguez-Aguilera C., Antologia española de arte contemporáneo, Barcelona, 1955; Cook W., La pintura mural románica en Cataluña, Madrid, 1956; Gómez Moreno M. E., Bartolomé Ordóñez, Madrid, 1956; Un siglo de arte español (1856—1956). Exposición. [Catálogo], Madrid, 1956; Espagne. Peintures romanes. [Album]. Introd. J. Ainaud, [P., 1957]; Gaya Nuño J. A., La pintura española fuera de España, Madrid, 1958; Moreno Galván J. M., Introducción a la pintura española actual, Madrid, 1960; Encina Juan de la, La pittura spagnola, Mil., 1961; Gallego J., La peinture espagnole, P., 1962.

Народное декоративно-прикладное иск-во.— Кубе А. Н., История фаянса, Берлин — П.— М., 1923; его же, Испано-мавританская керамика, М.—Л., 1940; Бирюкова Н. Ю., Западноевропейское кружево XVI—XIX вв., в собрании Эрмитажа, Л., 1959; «Spanish Art», Madrid, 1927; Pérez Bueno L., El mueble, Barcelona, 1930; González Martí, Cerámica española, Barcelona, 1933; Pérez Bueno L., Vidrio (Separada de Folklore y costumbres de España, v. 2), Barcelona, 1934; Hoyos Sainz Luis y Nieves de Hoyos Sancho, Manual de folklore, Mardid, 1947; Subías Galter J., El arte popular en España, Barcelona, 1948; Bosch-Gimpera P., Todavia el problema de la cerámica iberíca, México, 1958.

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

АВИЛА (Ávila; рим. Авела, Avela)—г., адм. центр пров. Авила (в Ст.Кастилии) на правом берегу р. Адаха. Финикийская, затем рим. колония. Ср.-век. **гор. стены** (1088— 91, Кассандро Римлянин и Флориан из Пуату) с 86 башнями и 10 воротами (Сан-Висенте, Алькасар и др.). В систему укреплений включена апсида романско-готич. **собора** (1157—14 в., начат мастером Фручель) с 3-ярусным ретабло (1499—1508, П. *Берругете*, Х. де Боргонья и др.), готич. и ренессансными надгробиями, скамьями (1540, Корнелис); в сакристии — музей (резной алебастр. алтарь, П. Берругете, серебр. реликварий, 1564—71, Х. де *Арфе*, и др.). Романская **ц. Сан-Висенте** (12—15 вв.) с первыми в И. нервюрными сводами, скульпт. порталами (12 в.) и надгробием св. Винцента (12 в.); Сан-Педро, Сан-Андрес и др. романские базилики 12—13 вв. Позднеготич. ц. Санто-Томас (15 в., с порталом Д. де *Силоэ* и Д. де ла Крус): ретабло (ок. 1500, с циклом картин «Эпизоды из жизни Фомы Аквинского», П. Берругете), саркофаг (1512, итал. скульптор Д. Фанчелли); капелла Бракамонте (1516, ренессанс). Мон. Санта-Тереса (1636, «эрререско»). К 15—16 вв. относятся укрепл. дворцы Гонсало Давила, Каса Велада, Каса де лос Гусманос, Паласио де Полентинос.



Авила План города: 1 — собор; 2 — церковь Сан-Висенте; 3 — церковь Сан-Педро; 4 — церковь Сан-Андрес; 5 — Паласио де Полентинос.

Пров. музей: арх. фрагменты, статуи, надгробия, живопись.

Лит.: Guerlin H., Ségovie, Avila, Salamanque, P., 1914; Cela C. Y., Ávila, 2 ed., Barcelona, 1955.

АЛИКА́НТЕ (Alicante; рим. Луцентум, Lucentum) — г., адм. центр пров. Аликанте (в обл. Валенсия). Сравнительно регул. планировка. На холме — ср.-век. замок Санта-Барбара. Ратуша с двухбашенным фасадом (1696—1760, «чурригереско»). 1-нефная ц. Сан-Николас де Бари (1616—62, «эрререско», в интерьере — полихромные дер. статуи 17 в.). Набережная Эспланада де Эспанья, обрамлённая рядами пальм.

Пров. археологич. музей.

Лит.: Pastor de la Roca J., Historia general de la ciudad y castillo de Alicante, Alicante, 1854.

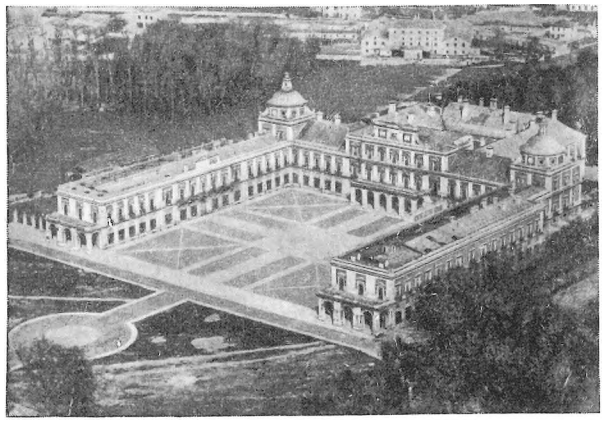
АЛЬКАЛА́-ДЕ-ЭНА́РЕС (Alcalá de Henares; рим. Комплутум, Complutum) — г. в пров. Мадрид (в Новой Кастилии), до 1839—ун-тский центр. Ансамбль **Большой Коллегии Сан-Ильдефонсо** (б. ун-т; 1508, П. Гумьель, перестроен Р. *Хилем де Онтаньон* и П. де ла Котера в 1543, «платереско») с тремя патио и залом Паранинфо (1518—1519, Б. Ауилар и Э. де Саагун). Сохранились фасады сгоревшего в 1939 архиепископского дворца (1524—34, А. де *Ковarрубиас*), ц. мон. бернардинок (1616—18, С. де ла Пласа), ц. мон. кармелиток (1562, «платереско»), ряд мон. коллегий 16—17 вв. (Арагона, августинцев, Ла Мадре де Диос и др.). Пам. М. Сервантесу (1879, итал. скульптор К. Николи).

Близ А.-де-Э.— городок **Нуэво-Бастан** (1709—13, Х. Б. де *Чурригера*).

АЛЬМЕРИ́Я (Almería) — г., адм. центр пров. Альмерия (в Андалусии), крупный порт, осн. финикийцами и в ср. века развит арабами, к-рые владели им до 1489. Сохранил вост. колорит: узкие, кривые ул., одноэтажные дома, белые или ярко окраш., с плоскими крышами и внутр. двориками. На холме — руины разруш. землетрясением в 1522 араб. крепости Алькасаба — три концентрич. стены с прямоуг. башнями (8—11 вв.) и донжон, перестр. в конце 15 в. Остатки замка храмовников Сан-Кристоваль. **Собор** (1490, перестроен в 1524—43 Д. де *Силоэ*).

АЛЬТАМИ́РА (Altamira) — группа пещер в пров. Сантандер (в Ст. Кастилии), в 3 *км* от г. Сантильяна-дель-Мар. На стенах и «своде» одной из них («Зал живописи») — изображения бизонов, лошадей и др. животных, выполненные чёрным контуром, частью гравировкой, с поддветкой жёлтой и красной охрой, в период верхнего палеолита (12—15 тысяч лет назад); обнаружены в 1876 археологом М. С. де Саутола.

Аранхуэс. Королевский дворец. 1715—52. Архитекторы Т. Ардеманс, Л. Брашельё, Э. Маршан, Дж. Бонавия, П. Каро и др.



АРАНХУЭ́С (Aranjuez; рим. Ара-Йовис, Ara Jovis)—г. в пров. Мадрид. В ср. века принадлежал духовно-рыцарскому ордену Сантьяго. На месте охотничьего домика (1535, расширен в 1715) было начато стр-во дворца — композиц. центра планировки (3 магистрали, лучами сходящиеся к дворцу). В постройке и отделке **дворца** (1715—52, «эрререско») участвовали исп. и иноземные мастера. Посреди регул. парка с партерами (1746, Э. Бутелу), скульптурой и фонтанами — павильон «Каса дель Лабрадор» (1803). К Ю.-В. от дворца — регул. застройка по сторонам прямоуг. пл. Капелла Сан-Антонио (1768, итал. арх. Дж. Бонавия, классицизм), мон. Сан-Паскуале (1765—80, итал. арх. Ф. Сабатини, классицизм). Крытый рынок (1934—35, Э. Торроха).

АСТО́РГА (Astorga; рим. Астурика-Августа, Asturica Augusta) — г. в пров. Леон. Сохранил ср.-век. планировку. Остатки рим. креп. стен. **Собор** (1471—1693, позднеготич. с фасадом «платереско», башня — 18 в.), в интерьере — ретабло (1558—62, Г. Бесерра); готич. клуатр (перестроен в 1780, Г. Лопес). Ратуша (нач. 17 в., поздний ренессанс). Епископский дворец (1887—93, А. *Гауди*).

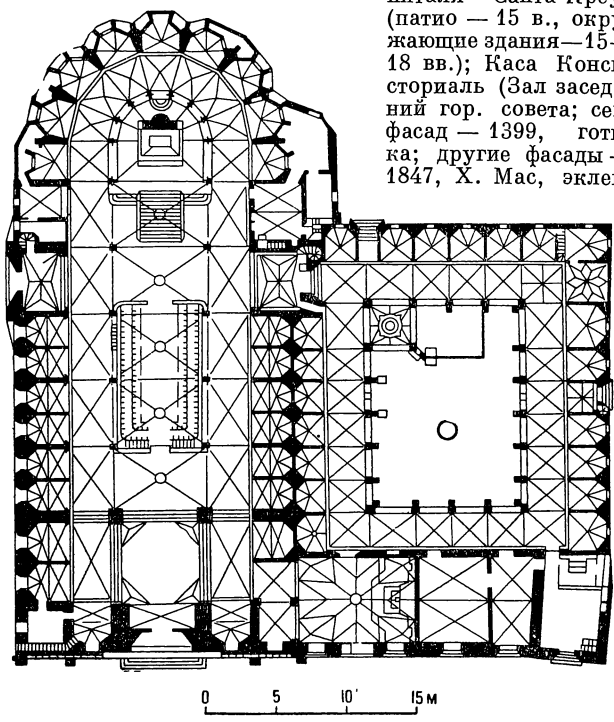
БАДАХО́С (Badajoz) — г., адм. центр провинции Бадахос (в Эстремадуре). Готич. **собор** (1232—34) с зап. башней-донжоном, апсидой (перестроена в 16 в.) и порталом (1619, ренессанс): ретабло (1708, «чурригереско»), в зале капитула — картины Ф. *Сурбарана*, Х. *Риберы* и др. Мост Пальмас на 32 арках (1596, Х. Б. де *Эррера*). 8-гранная маврит. башня Эспанта-перрос.

БАРСЕЛО́НА (Barcelona) — г., адм. центр пров. Барселона и Каталонии; важнейший торгово-пром. центр и порт И. Осн., по-видимому, в 3 в. до н. э. карфагенянами; в 5 в.— столица гос-ва вестготов (Готолунии); в 877—1137 — столица Барселонского графства, в 1137 слившегося с Арагоном. Расцвет (13—15 вв.) связан с господством Арагона в юж. Италии, Сицилии и Сардинии. С конца 19 в.— крупный пром. центр.

«Старый г.» (узкие ул., дома с плоскими крышами и балконами) разделён надвое озелен. магистралью Лас Рамблас и окружён бульварами по трассе снесённых в конце 19 в. гор. стен. «Новый г.» к С. и З. от «Старого» застроен прямоуг. кварталами, раздел. широкими (30—40 *м*) озелен. проспектами. «Старый» и «Новый» города связаны обширной пл. Пласа де Каталунья, обрамл. фонтанами и скульпт. группами (1927, Х. Клара, В. Наварро и др.). Огибающий порт с В. мыс Барселонета был ещё в 1753—55 застроен регул. прямоуг. кварталами, ныне густо заселён рыбаками, докерами и беднотой.

Древнейшие ср.-век. пам.: ц. **Сан-Пабло дель Кампе** (осн. в 10 в., перестроена в 1120; романский фасад — 13 в., Гиберт Гитард), ц. Сан-Педро де лас Пуэльяс (осн. в 10 в., перестроена в 1147). Ядро «Старого г.»— ансамбль соборной пл. **Собор** (1298—15 в., Х. Фабре и др.; крипта — 1339, башни трансепта — 14 в., каталонская готика; фасад — 1892, с ажурными шпилями): в интерьере — ряд ретабло (14—18 вв.), барельефы (1520, Б. Ордоньес; 1564, П. Вилар, и др.), статуи и надгробия (14—16 вв.), резные скамьи (1457 — конец 15 в., М. Бонафе, Лохнер, Фридрих и др.); в крипте — мр. мавзолей св. Евлалии (1327, школа Никколо Пизано, см. *Италия*), богатый скульптурой; клуатр (1448); в зале капитула — каталонская живопись 15 в. Церкви: Санта-Ана (1146; капеллы трансепта — 13—15 вв., клуатр — 14 в.), Санта-Агеда (14 в., каталонская готика; декор — «мудехар», потолок артесонадо), **Санта-Мария дель Мар** (1320—70, Х. Фабре, каталонская готика; вост. портал — 1542, сев. башня — 1496, южная — 1902, витражи — 15 в.), Сантос-Хусто-и-Пастор (1345, готика; ретабло — 1530, П. Нуньес), Санта-Мария

дель Пино (15 в., каталонская готика; сев. портал — романский, 13 в.), ц. мон. Педральбес (14 в.) с трёхярусным клуатром (нач. 15 в.) и капеллой Сан-Мигель (14 в.; фрески — 1346, Феррер Басса). Епископский дворец (13 в., романский патио); **биржа** (3-нефный зал, 1380—92; пристройки — 1763); ансамбль госпиталя Санта-Креус (патио — 15 в., окружающие здания—15—18 вв.); Каса Консисториаль (Зал заседаний гор. совета; сев. фасад — 1399, готика; другие фасады — 1847, Х. Мас, эклектика); пров. управление (15 в., готика; фасад—нач. 17 в., П. Блан, ренессанс); **судебная палата** («Аудиенсия»; пышная готика сер. 15 в.; медальон «Св. Георгий» на гл. фасаде — 1418, мастер Хоан) с капеллой Сан-Хорхе (собр. полихромной дер. скульптуры и флам. гобеленов 16 в.) и 2-ярусным готич. патио (капители тончайшей резьбы); дворец вице-королей (фасад—1549—1557, Г. Карбонель) с 2-ярусным патио и лестницей под потолком артесонадо; дворцы 14—18 вв.— Агилар (14 в., готика), Льо (16 в.), Каса Дальмасес (17 в., ренессанс), Лерард (1778, Х. Рибас, классицизм). Церкви: **Нуэстра Сеньора де Белен** (1687—1729, барокко), Сан-Северо (1708, барокко), Сан-Карлос Борромео (1710, классицизм), Сан-Фелипе Нери (1721, классицизм), Ла Мерсед (фасад—1775, барокко; боковой портал — 1516, ренессанс; фрески — конец 14 в., терракота — 15 в.). В застройке «Нового г.» преобладают эклектика и «стиль модерн» (магистрали Пасео де Грасиа, виа Лайетана и др.): ун-т (1863—73, Э. Рохент), Дворец изобразит. иск-в (1888, А. Фонт), госпиталь Сан-Пабло (с 1905, А. Доменек), Дворец юстиции (конец 19 в., Д. Эстапа), дворец Педральбес (1925, Н. Мигель), ц. Кармес (нач. 20 в., Х. Пуч-и-Кадафальк). Постройки в духе «каталонского модерна»: Паласио де ла Мусика Каталана (конец 19 в., Л. Доменек-и-Монтанер); сооружения А. *Гауди* — ц. Саграда Фамилия (начата в 1884), **дворец Гуэль** (1885—89), жилые дома Каса Батло (1905—07) и Каса Мила (1905—10). Постройки 1940 — 50-х гг., на характере к-рых сказалось влияние передовой школы Э. Торрохи: широкое применение совр. материалов, параболич. сводов и др. передовых конструкций — Дворец спорта (Х. Сотерас Маури, Л. Г. Барбон, Ф. де Энестроса и др.), автомобильный завод «SEAT» (1954—56, Р. де ла Хойя, С. Ортис, М. Б. Револьедо и др.), здание юридич. ф-та ун-та (1956, Г. Давила, П. Лопес Иньиго, Х. Субьяс Фахес и др.), футбольный стадион (1959, Л. Г. Барбон, Ф. Митханс и др.), здание Коллегии архитекторов (1963, с 30-метровым фризом, выполненным пескоструйным аппаратом по эскизам П. Пикассо); жилые дома Каса Угальда (1952, Х. А. Кордак) и Гардьола (1956, Бонгас и Марторели). Парки: Сьюдадела (на месте б. цитадели), Монтхуч, Гуэль (1903, с ансамблем парковых сооружений А. Гауди). Пам. Колумбу (1882—88, арх. К. Буигас, скульпторы Х. Льимона и А. Виланова), группа «Каскад» (конец 19 в., А. Гауди).



Барселона. План собора. 1298—15 в. Строители Х. Фабре и др.

Археологич. музей Б., осн. в 1932: доисторич., иберийское, финикийское, греч., рим. и вестготское иск-во. **Епархиальный музей:** ретабло 13—15 вв., живопись 16 в., полихромная скульптура, миниатюры, декор. иск-во. **Музей Федерико Марес** (Federico Marés): живопись, религ. скульптура 12—17 вв., церк. утварь, одежда. **Музей нар. ремёсел и иск-в. Музей истории города:** рим., вестготская, ср.-век. скульптура, арх. фрагменты, макеты, мебель. **Музей изящных искусств Каталонии** (старого иск-ва), осн. в 1934: собр. каталонской религ. живописи и скульптуры 11—15 вв., картины *Эль-Греко*, *Ф. Сурбарана*, *Х. Риберы*, Д. *Веласкеса* и др. **Музей совр. иск-ва** (arte contemporáneo), осн. в 1946: живопись и скульптура 19—20 вв. **Этнографич. и колониальный музей,** осн. в 1948.

Лит.: Desdevises du Desert G., Barcelona et les grands sanctuaires catalans, 2 éd., P., 1930; Bertrand J. A., Barcelona, cité d'art et des sciences, Barcelona, 1932; Ainaud de Lasarte J., La ciudad de Barcelona, t. 1—2, Madrid, 1947; Romero L., Barcelona, Barcelona, 1954.

БИЛЬБА́О (Bilbao) — г., адм. центр пров. Бискайя и Страны Басков, порт и крупный пром. центр, осн. ок. 1300 в устье р. Нервьон. «Старый г.» с узкими улицами — на правом берегу. Регул. распланиров. «Новый г.» с широкими прямыми магистралями, исходящими из эллиптич. центр. площади, застроен в конце 19 и 20 вв., преим. в «стиле модерн»: ратуша (1890, арх. Рукова), Дворец Совета (1897, арх. Аладрен), театр Елисейских Полей (1900) и др. В «Старом г.»: **собор** (ок. 1380, готика; ренессансный портик — 1571, и готич. клуатр), церкви — Сан-Антон (15 в., флам. арх. Гюйо де Борегар; ренессансный портал и барочная колокольня), Ла Анунсьясьон (15 в., поздняя готика; фасад — 17 в.). Пам.: основателю города Лопесу де Аро (1889, М. Бенльюре), педагогу Г. Риверо (1930, М. де Уэрта). Большой «англ.» парк Трес-Насьонес.

Музей изящных иск-в и совр. иск-ва Б., осн. в 1913: живопись исп., флам., франц. школ, скульптура, мебель.

БУ́РГОС (Burgos) — г., адм. центр пров. Бургос и Ст. Кастилии, осн. в 884, был до 1029 столицей графства Бургос и в 11—16 вв.— Кастилии. Нерегул. застройка по берегам р. Арлансон. Готич. **собор** (начат в 1221, освящён в 1230, достраивался в 14—16 вв.; зап. башни, 1442—58, Х. де *Колония*): капеллы—Санта-Ана (1477—1438, С. де *Колония*), Кондестабле (1482—1532, С. де Колония, Санта-Текла (1736), «капилья майор» (1577—99, ренессанс) с ретабло (1569—80, Р. и М. де Хайя); «Золотая лестница» (1519—23, Д. де *Силоэ*); симборио (1539—67, Х. де Вальеха); в интерьерах — много ретабло, статуй и надгробий (Х. и Д. де Силоэ, Ф. Бигерни, Г. Бесерра, Х. де Колония и др.); 2-ярусный клуатр (конец 13 в.). Готич. церкви: Сан-Эстеван (1280—1350), Сан-Хиль (14 в.; ретабло — 16 в.), Сан-Николас (конец 15 в.; ретабло—1505, Ф. де Колония), 1-нефная **ц. мон. Мирафлорес** (1454—1488,

X. и С. де Колония; ретабло, 1496—99, и скульптура Х. де Силоэ и Д. де ла Крус). Ворота Арко Санта-Мария (1536), дворец Каса дель Кордон (конец 15 в., «платереско»), ратуша (1791, по проекту В. *Родригеса*). Пам. Карлу III (1784, А. Томе).

Археологич. музей Б. (во дворце Каса де Миранда, 1545, «платереско»), осн. в 1871: живопись, скульптура Х. де Силоэ, арх. фрагменты, бронза, керамика, эмали, слоновая кость, археологич. древности.

Близ Б.— готич. ц. мон. Уэльгас (1180—1230) с башней и 2-ярусным романским клуатром (11—12 вв.); ц. мон. Санто-Доминго де Силос (18 в., В. Родригес) с романским клуатром (11—12 вв.).

ВАЛЕ́НСИЯ (Valencia; рим. Валенция, Valentia) — г., адм. центр пров. и обл. Валенсия на правом берегу р. Гуадалавьяр, осн. во 2 в. до н. э. В 8—11 вв.— центр арабской культуры; с 1238 — столица королевства В. Важный торгово-пром. центр, третий по величине г. Испании. Живописная стихийная застройка внутри бульварного кольца (по трассе древних стен), регул.— к югу от «Старого г.». Обилие зелени, ср.-век. построек с куполами, покрытыми цв. майоликой. **Собор** (1262—конец 14 в.): интерьер перестроен в «стиле чурригереско» (1674—1774); гл. портал (1713, К. Рудольф и И. Вергара Старший, барокко), «портал апостолов» (14—15 вв., готика); в интерьере — алебастр. барельефы (1417—24, Джульяно), гл. алтарь и ретабло (16 в.), живопись Х. *Риберы*, А. *Кано*, Ф. *Гойи*, и др.; колокольня «Мигелете» (1381—1429, А. Хулия и Х. Франч). Укрепл. ворота Торрес де Серранос (1238, башни — 1392—98) и Торрес де Куарте (1441—60, П. Бонфиль). Позднеготич. шёлковая **биржа «Лонха де Седа»** (1483—86, П. Комте и Х. Иверра). Паласио де ла Женералидад (1481—1500, поздняя готика) с башней (1518—79, ренессанс); **Колехио дель Патриарка** (1586—94, А. дель Рейно, по проекту Х. Б. де *Эррера*; в интерьере — живопись Б. Э. *Мурильо*, Ф. *Сурбарана*, Х. Риберы, *Эль Греко* и др.). Церкви: Корпус Кристи (конец 16 в., портал — 1603, в интерьере — живопись валенсийской школы), Сан-Эстеван (15 в.; интерьер перестроен в «стиле чурригереско», 1681, Х. Перес), Сан-Андрес (17—18 вв., «чурригереско»). **Дворец Агуас** (1740—44, И. Ровира, И. Вергара, барокко; в интерьере — музей керамики). Постройки в духе классицизма: театр (1808, итал. арх. Ф. Фонтана; перестроен в 1832, К. Салес и С. Эстриг; фасад — 1854), ун-т (1830, Х. Мартинес; 2-ярусное патио, 1943, Х. Герлих). Арена Плаза де Торос, по образцу амфитеатра в Ниме (1850—60, С. Монлеон). Новая застройка представлена гл. обр. эклектикой (фасад ратуши — 1915, Ф. Мора). Рабочий посёлок (1952, К. де Мигель Гонсалес). Монумент. скульптура 19—20 вв.

Музей изящных иск-в (включает археологич. м.), осн. в 1753: древности, керамика, живопись (включая совр. валенсийскую школу), гравюры 15—16 вв.

Лит.: Órtiz de Taraneo, Valencia monumental, Madrid, 1959.

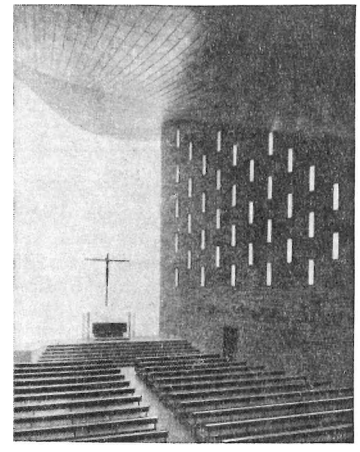
ВАЛЬЯДОЛИ́Д (Valladolid) — г., адм. центр пров. Вальядолид (в Ст. Кастилии) на левом берегу р. Писуэрга. Известен с 10 в., был резиденцией королей Кастилии. План нерегул. Широко представлена арх-ра «платереско» (16 в.). Церкви: **Санта-Мария ла Антигуа** (1095—14 в.) с романской колокольней и клуатром, в интерьере — ретабло (1556, Х. де Хуни); **Сан-Пабло** (1486—92, «платереско»); Сантьяго (1490; ретабло «Поклонение волхвов», 1537, А. *Берругете*); Сан-Бенито (15 в.; ретабло, 1526—32, А. Берругете); Ла Магдалена (16 в., «платереско»; ретабло, 1597, Э. Хордан); Сальвадор (16 в., «платереско»; ретабло, 1501, К. Массейс, см. *Нидерланды* Старые); Сан-Лоренсо (15—17 вв.); ц. мон. Санта-Каталина с патио 16 в.; Вера Крус (1595, барокко; ретабло, 1606, Г. *Фернандес*); Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас (1640, «эрререско»; в хоре — статуя «Вирхен де лос кучильос», Х. де Хуни); Ла Пасьон (1666, Ф. Беррохо, барокко; произв. Г. Фернандеса, Ф. *Гойи* и др.); Сан-Фелипе Нери (1658, «чурригереско»; собр. полихромной скульптуры); ц. августинцев (1760, В. *Родригес*). Коллегии: **Санта-Крус** (ныне археологич. музей; 1487—91, Э. де *Эгас*), **Сан-Грегорио** (1488—96, Х. *Гуас*). Собор (1582, проект Х. Б. де *Эррера*, изменён в 18 в. А. де *Чурригера*, затем В. Родригесом, не окончен), в сакристии — серебр. реликварий (1590, Х. де *Арфе*). Дворец Паласио Реаль (1601, с патио, украш. скульптурой А. Берругете). Ун-т (осн. в 1346; фасады — 1715, Н. и Д. Томе; среди иллюстриров. рукописей б-ки — кодекс Беата, 970). Обрамл. портиками пл. **Пласа Майор** (1561). Пам.: Х. Колумбу (1905), поэту Х. Соррилье (1904) и др.

Нац. музей религ. скульптуры (в здании коллегии Сан-Грегорио), осн. в 1933: произв. Г. Фернандеса, А. Берругете, Х. де Хуни и др.

В окр.— замок 14 в. **Торрелобатон.**

Лит: Garcia Chico E., Valladolid. Papeletas de historia y arte, Valladolid, 1958.

ВИТО́РИЯ (Vitoria) — г., адм. центр пров. Алава (в Стране Басков), осн. в 6 в. вестготами. Радиально-кольцевая планировка в ст. (верхней) части г. и прямоуг. сетка улиц — в новой. Обрамл. портиками кв. пл. Пласа де Эспанья (1791, А. де Алагивель) и пл. Вирхен Бланка с пам. победы над Наполеоном (1923, Г. Боррас). В ст. части г. много дворцов в «стиле платереско» (16 в.), **ст. собор** (14 в., портал — 15 в.). Церкви: Сан-Мигель (14 в., встроена в креп. стену; ретабло — 1624, Г. *Фернандес* и Х. Веласкес; яшмовая статуя «Белой Мадонны» — 14 в.), Сан-Висенте (14 в., башня—18 в., портал —1921), Сан-Педро (14 в.; капеллы в «стиле платереско», 16 век). В «Нижнем г.»: грандиозный новый собор (начат в 1906; стр-во возобновлено в 1945, неоготика), совр. церкви — Ла Коронасьон (1958—59, М. Фисак), Нуэстра Сеньора де лос Анхелес (1958—59, Х. Карвахаль Феррер и Х. Гарсиа де Паредес).

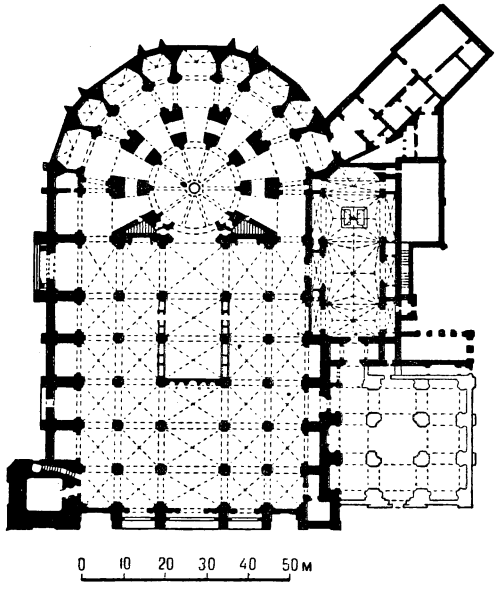


Витория. Интерьер приходской церкви Ла Коронасьон. 1958—1959. Архитектор М. Фисак.

Музей (в особняке Каса де Алава, 1916, Апраис и Луке): дер. полихромная скульптура и живопись, произв. Х. *Риберы*, Л. *Моралеса*, А. *Кано*, исп., итал. и флам. триптихи.

ГРАНА́ДА (Granada) — г., адм. центр пров. Гранада (в Андалусии). Как поселение известно с 5 в. до н. э., позднее — рим. колония; в 711 захвачена и укреплена арабами, с 1238 — столица Гранадского эмирата; центр маврит. культуры до падения Г. (1492), завершившего реконкисту. Ср.-век. центр с извилистыми, узкими ул. в нач. 20 в. подвергся частичной реконструкции; новая застройка развивается гл. обр. к С.-З. от него. На окраинах сохранились пещерные

жилища, насел. беднотой. **Собор** (начат в 1523 как пам. победы над маврами, по проекту Э. де *Эгас*; с 1528 стр-во вёл Д. де *Силоэ*, с 1563 — Х. де Маэда, к-рые придали первонач. готич. композиции ренессансную трактовку): гл. фасад (окончен в 1703 по проекту А. *Кано* Х. Гранадосом); 5-нефный интерьер с собр. живописи и скульптуры (особенно произв. А. Кано), 10-гранная «капилья майор», перекрытая куполом на 20 мощных опорах с коринфскими полуколоннами (витражи Т. де Оланда, ок. 1550, и Х. де Кампо, 1561); позднеготич. Капилья Реаль (1505—07, Э. де Эгас) с надгробиями Фердинанда и Изабеллы (ок. 1521, итал. скульптор Д. Фанчелли), Филиппа Австр. и Хуаны Безумной (1526, В. Ордоньес), ретабло (1521, Ф. Бигерни), решёткой (1518, де Хаэн) и др.; часовня «Саграрио» (1705—59, Ф. Уртадо Искьердо, барокко). Церкви: в стиле поздней готики и «платереско» — **Сан-Хуан де лос Рейес** (ок. 1520, Р. Фернандес; маврит. колокольня, 13 в.), Сан-Херонимо (1496—1547, Д. де Силоэ), Сан-Николас (ок. 1525, Р. Фернандес), Санто-Доминго (1532), Санта-Ана (1537—63, Д. де Силоэ); Санта-Мария (1581—1618, по проекту Х. Б. де *Эррера*, изменённому Х. де Ореа и А. де Вико), Нуэстра Сеньора де лас Ангустиас (1664—71, Х. Л. Ортега, барокко). Картезианский мон. **Ла Картуха** (ц.—17 в., К. де Вильгас; сакристия «чурригереско» — 1727—64, Л. Аревало; резные инкрустир. шкафы — М. Васкес). Госпитали: Реаль (1504—22, Х. Г. де Прадес, по проекту Э. де Эгас) и Сан-Хуан де Диос (1552—1609). **Биржа** («Лонха»; 1518—22, Х. Г. де Прадес). Остатки араб. укреплений, много домов «мудехар» с дер. потолками артесонадо. Пам. А. Кано (1945, А. Кано Корреа).



Гранада. План собора. 1523—1703. Архитекторы Э. де Эгас, Д. де Силоэ, А. Кано и др.

Музей изобразит. иск-в и археологии (во дворце Каса де Кастриль, 1539).

К В. от Г., на возвышенности над ущельем р. Дарро,— остатки араб. укреплений и **Альгамбра** (13—14 вв.), комплекс позднемаврит. дворцовых помещений и двориков; древнейшая часть — Алькасаба (13 в.) сохранила некоторые из 24 башен. Гл. помещения: «Зал двух сестёр» с большим сталактитовым куполом, «Мирадор де Дараха» с резным дер. потолком, «Зал королей» с фестончатыми арками, 2-ярусный «Зал послов» (с многогранным дер. куполом и богатейшей орнаментацией), «Зал Абенсеррахов» и др. «Дворик Миртов» (с большим бассейном), «Дворик Львов» (с 12 стилизов. фигурами львов) и др.

К Альгамбре примыкает недостроенный дворец Карла V (начат в 1526, П. Мачука, ренессанс).

Лит.: Gómez Moreno M., Guía de Granada. Granada, 1892; Schmidt Ch. S., Cordoue et Grenade, P., 1906; Calvert A. F., Granada and the Alhambra, L.—N. Y., 1907; Lambert E., Alhambra de Grenade, P., [s. a.]; Gallego y Burin A., Granada. Guía artística de Granada, Granada, 1936—37; Champdor A., L'Alhambra de Grenade, P., 1952; Torres Balbas L., La Alhambra y el Generalife, Madrid, 1952; Schonberg J. L., Grenade et le miracle andalou, P., 1957; Granada. Guía artística e histórica de la ciudad, Madrid, 1961.

ГУАДАЛУ́ПЕ (Guadalupe) — г. в пров. Касерес (в Эстремадуре), известный ансамблем мон. Лос Херонимос (осн. в 1340). Одариваемый Х. Колумбом, конкистадорами и знатью, мон. в 16—18 вв. стал одной из богатейших сокровищниц иск-ва И. В **церкви** (1349—63, готика; перестроена в 18 в., «чурригереско») — алебастровые надгробия и др. скульптура 15—17 вв. (А де *Эгас* и др.), живопись (Ф. *Сурбаран* и др.), ретабло (нач. 17 в., Х. Г. де Мора), скамьи (1742—44, А. Карнисеро, «чурригереско»), кованая решётка (1510, Ф. де Саламанка); в капелле Санто-Херонимо — «Апофеоз» Ф. Сурбарана, в сакристии — 8 его картин (1638—47); в двух клуатрах (готическом и в «стиле мудехар») — многочисл. надгробия (А. де Эгас и др.), дер. полихромная скульптура («Кальвария», 15 в.), живопись.

Музей утвари. Музей миниатюр, осн. в 1932: рукописи и переплёты 15—16 вв. **«Реликварий»** (здание 1595, Н. де Вергара, поздний ренессанс): декор. иск-во— «асулехо» из Талаверы-де-ла-Рейна, эмаль (14 в.), чеканное серебро (сер. 15 в., Хуан де Сеговия), серебр. раки (17 в. Х. де Мерло) и др.

ДАРО́КА (Daroca) — г. в пров. Сарагоса (в Арагоне). Расположен в котловине и окружён зубчатой стеной (13—16 вв.). Романская ц. Сан-Педро (12—13 вв.) и готические церкви 13—14 вв.: Санта-Мария, Сан-Андрес, Сантьяго.

ЖЕРО́НА (Gerona; рим. Герунда, Gerunda) — г., адм. центр пров. Жерона (в Каталонии). Стихийно застроенный «Старый г.» спускается амфитеатром к правому берегу р. Оньяр. Ср.-век. гор. стены с башнями. 1-нефный **собор** (каталонская готика, хор — 1325—1346, неф по проекту 1416 завершён в конце 16 в., колокольня — 1581, фасад — 1607, перестроен в 1633): в интерьере — гл. алтарь с серебр. рельефами (1320—1348), витражи; романский клуатр. Церкви: раннеромановская **Сан-Педро де Гальиганс** (ок. 10 в., с клуатром 12 в.); романо-готич. Сан-Фелиу (1215—1318) с восьмигранной башней (1392), готич. клуатром (1357—68) и ренессансным фасадом 17 в. (в интерьере — рим. и раннехрист. саркофаги). Мон. Санто-Доминго (13 в., готич. ц.; клуатр—1276). На обрамл. аркадами пл. Пласа де Эспанья — ратуша (фасад — 1642).

Епархиальный музей, осн. в 1942: иберийские и рим. древности, ретабло, церк. утварь, ювелирные изд., керамика, стекло, совр. живопись, скульптура.

КА́ДИС (Cadiz) — г., адм. центр пров. Кадис (в Андалусии). Укрепл. порт на скалистом мысе атлантич. побережья. Осн. финикийцами ок. 10 в. до н. э. (Гадейра). Прямые. ул., обсаженные пальмами, многочисл. скверы и пл. Застроен гл. обр. невысокими белыми домами с лоджиями и бельведерами. Сохранились окружающие г. с 3 сторон стены 17 в., с воротами Пуэрта де Тьерра (1751, Т. Кайон). **Ст. собор** Санта-Крус (13 в., перестроен в 1602), Новый собор (1702, по проекту В. Асеро, окончен в 1838, классицизм):

в сакристии — серебр. реликварий «Когольо» (16 в., Э. де *Арфе*). Ц. Сан-Франсиско (перестроена в нач. 17 в., декор «мудехар»). Церкви: Санта-Каталина (1641, с последней картиной Б. Э. *Мурильо*), Сан-Фелипе Нери (1679, эллиптич. в плане), Санта-Куэва (конец 18 в., Бенхумеда; фрески, 1793—95, Ф. *Гойя*). Ратуша (17—18 вв.), таможня (1773, классицизм), Осписио Провинсиаль (1740, с красивым патио в духе классицизма). Национальная тюрьма («Карсель насиональ»; 1792—1836, классицизм).

Пров. музей: финикийское, греч. и рим. стекло и др. древности, фарфор, живопись (в т. ч. совр.), произв. Б. Э. *Мурильо*, Х. *Риберы*, А. *Кано*, особенно Ф. *Сурбарана*.

КА́СЕРЕС (Cáceres) — г., адм. центр пров. Касерес, (в Эстремадуре); на вершине холма — «Старый г.», отделённый от «Нового» стенами рим. происхождения с массивными башнями. Готич. церкви: Сан-Хуан (15 в., 1-нефная; ряд ретабло в «стиле чурригереско»), Санта-Мария ла Майор (перестроена в 1556; надгробия 16 в.), Сан-Матео (15 в.; портал 16 в., ренессанс). Мон. Санта-Клара (с ренессансным порталом, 1614). **Ц. Сантьяго** (1554—56, Р. *Хиль де Онтаньон*; стрельчатые арки на барочных колоннах с рим. капителями; ретабло, 1558, А. *Берругете*; решётка, 1563, Ф. Нуньес). Много домов с башнями («торрехон») и дворцов в «стиле платереско»; Каса де лос Гольфинес с прямоуг. башней (конец 15 в.), епископский дворец (1567), дворец Роко (16 в.).

Пров. музей (в Каса де лас Валетас, 18 в., с частью маврит. замка Алькасар, 12 в.), осн. в 1932: рим. древности, скульптура и живопись.

КО́РДОВА (Córdoba) — г., адм. центр пров. Кордова (в Андалусии), на правом берегу р. Гвадалквивир. Осн. финикийцами, рим. колония Кордуба (Corduba), в 8—12 вв.— цветущая столица маврит. И. и влиятельнейший центр араб. культуры. К. сохранила крайне нерегул. планировку центр. части и восходящий к маврит. эпохе тип застройки (невысокие оштукатур. дома с глухими фасадами и озелен. патио). Рим. мост на 16 арках (многократно восстанавливался). **Собор,** до 1236 — мечеть, одна из крупнейших в мире,— начата в 785, на месте снесённой вестготской ц. Сан-Висенте; между 833 и 848 пристроены 8 пролётов, в 961—976— ещё 12 с новым (третьим) михрабом и вестибюлем «максура» перед ним, в конце 10 в. к существовавшим 11 нефам добавлены ещё 8; портал Пуэрта цель Пердон (1377); 5-ярусная (выс. 93 *м*) колокольня Альминар (1583—1664, Э. Руис и Г. де ла Пенья, ренессанс) сменила снесённый в 1583 минарет; «Патио де лос Наранхос» («Апельсиновый дворик») — б. двор мечети с 5 фонтанами и аркадами на торцовых сторонах; в интерьере собора восстанавливаются первонач. дер. потолки вместо сводов 18 в.; ок. 850 различных колонн (ранние— рим. происхождения), второй михраб — ныне капелла Вильявисьоса, с вестготскими и араб. надгробиями; в купольной капелле Сан-Педро — б. вестибюле 3-го михраба, сохранились первонач. мозаики; богато орнаментиров. 3-й михраб — 8-угольная камера с монолитным мр. псевдокуполом; «капилья майор» (1547—1599, Э. Руис и Д. Правес) с ретабло (1618—28, М. Алонсо) и кустодией (1513—18, Э. де *Арфе*). Араб. башня Калаорра с зубцами и машикули (реставрирована в 1369). Церкви: романская Сан-Пабло (1241, потолок «мудехар» — 1537), Сан-Педро (13 в., фасад — 1542), готич. Сантьяго (13—14 вв., колокольня — б. минарет), **Сан-Николас** (13 в., 8-гранная башня — 1496, потолок артесонадо — 1580, сев. портал — 1544; пышно украш. капелла—1554, «платереско»), романо-готич. Сан-Лоренсо (перестроена в 1687, башня — 1555, портал — 14 в.), Санта-Марина (готич. с ренессансными башнями; перестроена в «стиле чурригереско» в 1751—56), иезуитская Ла Компаньия (1564—1589, ренессанс), **ц. мон. Кармен Кальсадо** (1580, «мудехар»; ретабло, 1658, Х. де *Вальдес Леаль*), Санта-Виктория (1761—88, В. *Родригес*, классицизм). Синагога (1315, потолок перестроен в 18 в.). Ратуша (1594—1631, «эрререско»; в интерьере — скульптура, живопись, ювелирные изделия). Ансамбли пл.: Пласа дель Петро (18 в., с монумент. скульптурой и большим фонтаном), Пласа де Колон с барочными фасадами 2-й пол. 18 в., и др. Статуя «покровителя» К. св. Рафаила (1781).

Пров. музей изобразит. иск-в (в б. госпитале, нач. 16 в., «платереско»): скульптура и живопись (Г. *Фернандес*, Х. *Моралес*, Х. *Рибера*, Ф. *Сурбаран* и др.). **Пров. археологич. музей К.,** осн. в 1898: иберийское, вестготское и маврит. искусство, керамика и др.

Лит.: Schmidt Ch. S., Cordoue et Grenade, P., 1906; Calvert A. F., Gallichan W. M., Cordova: a city of the moors, L.—N. Y., 1907.

КО́РИЯ (Coria; рим. Кауриум, Caurium) — г. в пров. Касерес (в Эстремадуре), на правом берегу р. Алагон. Рим. гранитная стена с прямоуг. башнями и воротами (Сан-Педро и др.). 5-угольный замок с полуцилиндрич. башнями (перестроен в 12 в.). 1-нефный готич. **собор** с добавлениями 16 в. (порталы и др., «платереско»): в интерьере — ретабло (1749, Х. де Ган Фелис, барокко), решётка «коро» (1503, У. де Санта-Урсула), надгробия (16 в., Д. Копин, Х. Франсес и др., ренессанс), в капелле «Реликарио» (1783) — ювелирные изделия 13—18 вв.; клуатр (14—16 вв.). Центр керамич. производства.

ЛЕО́Н (León) — г., адм. центр пров. и обл. Леон. Лагерь рим. 7-го легиона, с 10 в. до 1230 — столица королевства Л. Сохранил рим. планировку и ряд пам. 11—13 вв. В сев.-зап. р-не — новая застройка по радиально-кольцевому плану вокруг озелен. пл. Остатки рим. стен с полукруглыми башнями (восстановлены в 11 в.). Раннеготич. **собор** (гл. обр. 13 в., достраивался в 14—15 вв.): витражи общей пл. ок. 1200 $м^2$ (13 в. и позже), скамьи (1464—81, мастер Теодорик, готика), в капеллах Кармен, Консепсьон (обе—13 в.), Сантьяго (15 в.) и др.— скульптура, живопись 13—16 вв. Церкви: романская **Сан-Исидоро** (осн. в 1005, перестроена в 12 в.) с примыкающим «Пантеоном королей» (11 в., погребения 11—12 вв.; фрески 1157—88; собр. реликвариев, утвари и др.), романская Сан-Марсело (12 в., перестроена), Сан-Мартин (13 в., скульптура Г. *Фернандеса* и др.). **Мон. Сан-Маркос** (1513—49, Хуан де Бадахос и др.; богатый фасад «платереско»). Укрепл. дворец графа де Луна (16 в.) с угловой башней, Каса де лос Гусманес (1560, Р. *Хиль де Онтаньон*, ренессанс); аюнтамьенто (ратуша; 1585, Х. Риверо, ренессанс). Ряд ср.-век. жилых домов с примыкающими к первому этажу гал. на дер. столбах.

Пров. музей (в б. мон. Сан-Маркос): ср.-век. декор. иск-во, полихромная скульптура, археологич. древности.

Вокруг Л.— мосарабские церкви: **Сантьяго де Пеньяльба** (ок. 920), **Санта-Мария де Лебанья** (924).

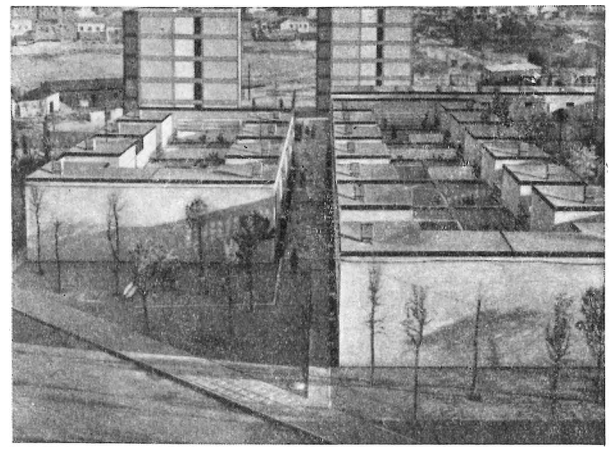
Лит.: Domínguez Berreta M., La catedral de León, Madrid, 1951.

ЛЕ́РИДА (Lérida; рим. Илерда, Ilerda, по-каталански Илейда, Ileida) — г., адм. центр пров. Лерида (в Каталонии), расположен на склоне холма, увенч. замком 12 в. (Кастильо де Гардени) и ст. романо-готич. **собором** (1203—78, по планам П. Декумба; 8-гранная башня над средокрестием, 1391, Г. Сольдевила; клуатр с капителями различной формы). Ц. Сан-Лоренсо (конец 12 в.; неф — в прошлом рим. храм, превращ. арабами в 8—11 вв. в мечеть). Новый собор (1671—1781, классицизм). Ратуша с романским фасадом 13 в. Дворец юстиции (1952).

Епархиальный музей: ср.-век. живопись, скульптура, ковры. **Пров. музей** (в б. госпитале Санта-Мария, в прошлом мон. 15 в.): доисторич. и др. иск-во. **Музей Морера** (Morera): совр. живопись.

МАДРИД (Madrid) — столица (с 1561) и культурный центр И., расположен почти в центре Пиренейского п-ова на безлесном плато, окаймлённом с С. хребтом Сьерра-де-Гвадаррама. Историч. центр. И. сложился вокруг маврит. крепости Маджирит (известна с 10 в., отвоёвана в 1083). Со 2-й пол. 19 в. начался стремит. рост М., превратившегося в гл. железнодорожный узел И., в излучине небольшой р. Мансанарес, на её левом берегу. Застройка шла вдоль гл. магистралей, преим. в направлении на С.-В. С постройкой 1-й очереди метрополитена (1919) темп роста значительно увеличился, особенно за счёт поглощения пригородов. В 1929 был принят ген. план реконстр. М. (арх. С. Суасо). Работы по реконстр. отд. р-нов продолжались при респ. правительстве под наблюдением Комиссии по град-ству (застройка в зоне Большого радиуса, Ф. де Эскондрилья и др.). В 1950-х гг. был разработан новый ген. план; жилая застройка развивается в направлении на С., В. и Ю.-В. Ныне только юго-зап. р-ны и р-н пл. Пуэрта дель Соль с 10 радиальными ул. сохранили облик старого М., в арх-ре к-рого господствовали барокко и классицизм в сочетании с эклектикой и «стилем модерн». Небоскрёбы М.— самые высокие в Зап. Европе, а обширные парки, пл. и широкие магистрали занимают 36 *км*² из 66 *км*² терр. г. При этом р-ны к Ю. от ст. центра остаются кварталами трущоб, густо заселённых беднотой. Пам. арх-ры 16—18 вв. в значительной части утрачены при перестройках 19—20 вв. Сохранились: церкви — Сан-Херонимо эль Реаль (1464—1505, перестроена в 1879—84 в стиле неготики), Сан-Антонио де лос Алеманес (1624, «эрререско»), Сан-Хинес (1645, барокко; живопись *Эль Греко*, А. *Кано* и др.), **Сан-Исидро эль Реаль** (1626—61, барокко); Епископская капелла (1520, «платереско»); ансамбль пл. **Пласа Майор** (1619, Х. де Мора, «эрререско»); Осписио Провинсиаль (фасад, фонтан и др., 1731, П. де Рибера, «churrigereско»). Классицизм 18—19 вв.: **Королевский дворец** (1738—64, итал. арх. Дж. Б. Сакетти, В. *Родригес*, итал. арх. Ф. Сабатини, по проекту Ф. Ювары, см. *Италия*; в интерьере — богатое собр. живописи, скульптуры, гобеленов, мебели и др.), аюнтамьенто (ратуша; 17—18 вв.; колоннада — 1780, В. *Родригес*); Министерство финансов (1769), **ц. Сан-Франсиско эль Гранде** (1776—85), триумф. арка Пуэрта дель Алькала (1778) — все Ф. Сабатини; Академия Сан-Фернандо (Х. Б. де *Чурригера*; перестроена в 1774, Х. де *Вильянуэва*), обсерватория (1790, Х. де Вильянуэва), музей Прадо (1785—1830, по проекту Х. де Вильянуэва, с последующими пристройками); дворец Лирия (ныне музей герцога Альбы; 1773) и ц. Ла Энкарнасьон (2-я пол. 18 в.)— оба В. Родригес; **Эрмита де Сан-Антонио де ла Флорида** (1792—98; фрески Ф. *Гойи*, 1798). Эклектика и модерн 19—20 вв.: Дворец исп. кортесов (парламент; 1843—50, Н. Паскуаль), Дворец юстиции (1878; перестроен в 1921—25, Х. Рохи), Нац. археологич. музей (1866—94, Ф. Хареньо), Банко де Эспанья (1884—91, Э. де Адаро и др.; расширен в 1932), биржа (1893, Э. М. Репульес), Дворец музеев (1866—94, Ф. Хареньо), собор Нуэстра Сеньора де ла Альмудена (конец 19 в., М. де Кувас); почтамт (1918) и Дворец иск-в (1926)— оба А. Паласиос. Новая арх-ра 20 в.: р-ны жилой застройки (микрорайоны «Саламанки», р-н Каньо Рото в зоне Большого радиуса и др.), р-н Сьюдад Хардин («город-сад») с ансамблем научных учреждений, **Ун-тским городком** (начат в 1931—32, восстановлен после разрушений 1936—39 по измен. плану), включающим Учебный центр (1952, М. Фисак), коллегию Санто-Томас (1953—57, Х. Гарсиа де Паредес и Р. де ла Ос) и др.; р-н «Новых министерств», кинотеатр «Капитоль» (1929, В. Эсед), ц. Эспириту Санто (1943—46); промышл. и спортивные постройки Э. Торрохи — **Ипподром Сарсуэла** (1935), **Институт конструкций и цемента** (1951) и др. В ряде правительств. зданий сохраняются черты эклектики: телефонная станция (1926—29, И. Карденас, мотивы нац. барокко), Министерство авиации (1943—51, Л. Г. Сото, мотивы «эрререско»). Мосты: Сеговийский

Мадрид. Площадь Пласа де Эспанья с памятником М. Сервантесу (1927, архитектор П. Мугуруса, скульптор К. Валера).



Мадрид. Участок нового микрорайона Каньо Рото. 1957—59. Архитекторы Х. Л. Иньигес де Онсоньо и А. Васкес де Кастро.

1584, Х. Б. де *Эррера*), Толедский (1720—32, П. де Рибера, «churrigeresco») и др.

Монумент. скульптура: конные статуи Филиппа III (1613, Дж. да Болонья, см. *Италия*) и Филиппа IV (1640, итал. скульптор П. Такка, по эскизу Х. *Монтаньеса*), фонтан Кибелы (18 в., арх. Ф. Гутьеррес и скульптор Р. Мишель), фонтан Нептуна (18 в., Х. П. де Мена), группа Аполлона (1780, арх. В. Родригес); пам.— Х. Колумбу (1885, А. Мелида и Х. Суньоль),

Мадрид. Площадь Кибелы с фонтаном Кибелы (18 век, архитектор Ф. Гутьеррес и скульптор Р. Мишель).

Д. Веласкесу (1899, А. Маринас), М. Сервантесу (1835, А. Сола и второй — 1927, арх. П. Мугуруса, скульптор К. Валера), республиканцу Эмилио Кастелару (1908) и Ф. Гойе (1905) — оба М. Бенльюре, героям войны за независимость в 1808 — «Дос де Майо» (1821—48, И. Веласкес).

Парки: Мадридский (б. Буэн-Ретиро; 1868, регул. планировка, с партерами, прудами, фонтанами и скульптурой), бульвар Прадо, Западный парк, Каса де Кампо и др. План М. см. на стр. 178.

Музей Прадо, осн. в 1819: одно из крупнейших в мире собр. живописи (исп., итал., нидерл. и франц. школ) и скульптуры. **Музей Академии Сан-Фернандо:** произв. Ф. *Сурбарана*, А. *Кано*, Ф. *Гойи*. **Нац. археологич. музей,** осн. в 1867: доисторич. и рим. древности, иск-во иберов и кельтиберов, арх. фрагменты, исп. и маврит. керамика, торевтика, ковры, ср.-век. скульптура, декор. иск-во. **Армерия:** богатейшее в мире собр. оружия 14—18 вв. **Нац. музей совр. иск-ва,** осн. в 1894: живопись и скульптура, гл. обр. 19 в. **Музей художеств. репродукций,** осн. в 1878: слепки, фотографии, репродукции. **Романтич. музей,** осн. в 1924: исп. иск-во романтич. школы. **Музей исп. народа,** осн. в 1934: нар. иск-во. **Музей совр. иск-ва** (arte contemporáneo), осн. в 1959: иск-во 20 в. **Муницип. музей М.,** осн. в 1928: живопись, арх. проекты, гобелены, керамика и др. **Нац. музей декор. иск-ва,** осн. в 1912: керамика, стекло, ткани, кожа, ковры и др. **Музей Серральбо** (Cerralbo), осн. в 1924: живопись, графика, оружие, мебель. **Музей герцога Альбы,** осн. в 1956:богатое собр. живописи исп., итал., голл., флам. и др. школ. **Музей Ласаро Гальдиано** (Lazaro Galdiano): живопись, скульптура, мебель, оружие. **Дом Сорольи,** осн. в 1932: произв. Х. *Сорольи*.

В окр.— загородный дворец Эль Пардо (1547, по проекту Л.де Вега; реставрирован ок. 1610, Ф. де Мора, «эррескo»), прямоугольник с угловыми башнями, с порталами «платереско» и добавлениями 18 в. (Ф. Сабатини); в интерьере — живопись, гобелены, лепные потолки (18 в., Р. Мишель).

Лит.: Guinard P., Madrid, P., 1935; Alba Abad J., Historia sintética de Madrid, v. 1—2, Madrid, 1949; Baztán Fr., Monumentos de Madrid, Madrid, 1959; Soria Marco B., Madrid antiguo y moderno, Madrid, 1959; Sainz de Robles F. C., Madrid, Madrid, 1962; Madrid hacia el futuro, «Arquitectura», Madrid, 1963, № 55, p. 13—21; Curel R., Madrid, P., 1964; «Le Prado» (Madrid), p. 1—2, P., 1964.

МА́ЛАГА (Málaga) — г., адм. центр пров. Малага (в Андалусии). Осн. финикийцами. Важный порт с искусств. гаванью; сравнительно регул. застройка. Руины рим. театра. Ряд пам. периода владычества арабов (711—1487): **Алькасаба** (цитадель; перестроена в 9 в. из рим. крепости; прямоуг. башни; в одном из порталов 12 в. подковообразная арка опирается на рим. колонны коринфского ордера), замок-маяк «Хибральфаро» (перестроен в 13 в. из финикийского), Атрасана — рынок с остатками б. маврит. верфи. **Собор** (начат в 1528 по планам П. Лопеса, Д. де *Силоэ* и Д. де Вергара и освящён в 1588, повреждён землетрясением 1680, не окончен) с 2-ярусным ордерным фасадом; башни с купольным завершением (окончена только сев.); в интерьере — скульптура П. де *Мена* и др., скамьи (1658, П. Ортис и Х. Микаэль, ренессанс). Церкви: Сантьяго эль Майор (1490, колокольня «мудехар»), позднеготич. Нуэстра Сеньора де ла Виктория (1487), Сантос Мартирес (начата в 15 в., окончена в 18 в., барокко), Сан-Хуан (мальтийских рыцарей; 18 в., барокко) и др. Гл. театр (1793, итал. арх. В. Мадзонески, классицизм). Парк с фонтаном «Нептун» (ок. 1560).

Пров. музей (в центрич. купольной ц. 17 в. Санто-Кристо): рим. древности, керамика, декор. иск-во, живопись (в т. ч. совр.).

МЕ́РИДА (Mérida; рим. Августа-Эмерита, Augusta Emerita) —г. в пров. Бадахос (в Эстремадуре), на правом берегу р. Гвадианы. Сравнительно регул. сетка улиц.М. известна сохранившимися пам.римской арх-ры: остатки рим. стен, цитадель Алькасар (перестроена арабами в 835), мост (Пуэнте Романо; на гранитных арках, восстановлен в 686 вестготами, затем в 1610 и в 19 в.), **триумф. арка Траяна** (Арко де Сантьяго), **театр** (на 5500 мест, 18 г. до н. э., сцена — 2 в.), остатки амфитеатра Агриппы (конец 1 в. до н. э.), цирка, двух акведуков, храмов Дианы и Марса и др. Раннероманская ц. **Санта-Эулалия** (с капеллой, частью слож. из обломков античного храма Марса), ц. Санта-Мария с примыкающим **музеем** (собр. античных арх. фрагментов, скульптуры и мозаики).

МУ́РСИЯ (Murcia) — г., адм. центр пров. и обл. Мурсия. Осн. арабами (араб. Мединат-Мурсия) в нач. 8 в. на месте древнего иберийского поселения в долине р. Сегура. Центр художеств. ремесла (ювелирное дело, шёлкоткачество, выделка парчи). **Собор** (1394—1465, окончен в 16 в., перестроен в 1737—90; фасад — 1737, по проекту арх.Х.Бора,«churrigeresco»; фронтонная скульптура — Н. и Ф. Сарсильо, Х. Лопес, М. де Рейна и др.): в интерьере — ряд капелл «платереско»; 5-ярусная колокольня (выс. 92 *м*, начата в 1521, итал. арх. Ф. Л. Индако; окончена в 1792, Х. Лопес и В. *Родригес*). Церкви: Сан-Эстеван (1561, Б. Бустаманте, ренессанс), Сан-Мигель (17 в., скульптура—Ф. Сарсильо, ретабло — Р. Лопес), Сан-Николас де Бари (1736, скульптура — Ф. Сарсильо, А. *Кано* и др.). В капелле Эрмита де Хесус (1792, эллиптич. в плане с куполом)—**музей Ф. Сарсильо** (1707—83) — мастера полихромной дер. скульптуры. Госпиталь Сан-Хуан де Диос (конец 18 в., барокко), ратуша (перестроена в 1927; гл. фасад — 1848, классицизм). Пам. «Художникам Мурсии» (1889, Х. Фуэнтас).

Пров. музей: иберийские и рим. древности, скульптура, живопись, керамика.

ОВЬЕ́ДО (Oviedo) — г., адм. центр пров. Овьедо и горнопром. обл. Астурии. Мон. поселение (сер. 8 в.),

в 9—10 вв.— резиденция астурийских королей. Интенсивная совр. застройка развивается к Ю.-З. от парка Сан-Франсиско. Готич. **собор** (1388—1528; юж. башня с ренессансным завершением — 1539) с остатками капеллы Сан-Мигель («Камара Санта»; фигуры апостолов — 12 в.); в интерьере собора — ряд капелл (17—18 вв., барокко) и ретабло (15—17 вв.), крест Лос Анхелес (филигрань с драгоц. кам., нач. 9 в.), готич. клуатр и зал капитула (13—14 вв.; в архиве — консульский диптих из слоновой кости, 539). Церкви: **Сан-Висенте** (осн. в 761, перестроена в 1493, портал — 17 в., клуатр—1775), романская Санта-Мария де ла Вега (12 в.), 1-нефная Санто-Доминго (конец 16 в., Х. де Сереседо), Сан-Исидоро (1578—1681) с прямоуг. башней, ц. мон. Сан-Пелайо (с трёхчастным порталом 17 в., П. Мартинес), Сан-Тирсо (осн. в 9 в., восстановлена после пожара в 1521). Ратуша (конец 18 в.), Пров. странноприимный дом (1752, В. *Родригес*), ун-т (1598—1604, Г. де Бракомонте и Х. дель Риверо). Совр. здания телефонной станции, пров. совета, ц. Сан-Хуан эль Реаль.

Пров. музей (в ц. Сан-Висенте): археологич. древности, керамика и др.

Близ О.— вестготские церкви: **Сан-Хуан де лос Прадос** (ок. 830), **Санта-Мария де Наранко** (ок. 850, б. дворцовый зал, превращённый в храм между 905 и 1065, портал — 13 в.), **Сан-Мигель де Линьо** (ок. 848, апсида — 17 в.), **Санта-Кристина де Лена** (905—910).

ПАЛЕ́НСИЯ (Palencia; рим. Палланция, Pallantia) — г., адм. центр пров. Паленсия (в Ст. Кастилии) на левом берегу р. Каррион. **Собор** (1321—1516, поздняя готика, не окончен): в интерьере — ретабло хора (1505, Х. де Оланда) и «капилья майор» (1505—30, Х. де Фландес, Ф. Бигерни и П. Гуадалупе); в капеллах—надгробия и ретабло 16 в. (поздняя готика и «платереско»). Ц. Сан-Пабло (13 в., перестроена в 15 в., фасад — ренессанс): в интерьере — ретабло (1597, «платереско») и надгробия (16—17 вв.).

Археологич. музей: иберийские и рим. древности.

Близ П.— руины замков 14—15 вв.: Торреормохон, Ампудия и Вильяльба дель Алькор. В 32 *км* к С.—Фромиста (романская ц. **Сан-Мартин,** 1066).

ПА́ЛЬМА, Пальма де Мальорка (Palma de Mallorca),—г., адм. центр пров. Балеарес, порт в заливе Пальма на о-ве Мальорка. В ст. части—радиально-кольцевая планировка, новая застройка развивается за пределами трассы б. ср.-век. стен. Характерны 1-этажные жилища с плоскими кровлями, глухими побелёнными стенами и озелен. патио. Над «Старым г.» доминирует ансамбль ср.-век. построек. **Собор** (начат в 1230, неф окончен в 1380 в стиле каталонской готики, ост.— в 1601; фасад перестроен в 1850, неоготика; гл. портал — конец 16 в., юж.—готич.): в зальном интерьере— витражи и скульптура 14—16 вв. Церкви: Сан-Франсиско (13 в., фасад перестроен в 16 в., готич. клуатр —1286), Санта-Эулалия (13 в., романо-готич.). **Биржа** («Лонха»; 1426—51, Г. Сагрера; позднеготич. интерьер). Остатки дворца королей Мальорки (14—15 вв.); ратуша (фасад 16—17 вв., ренессанс); особняки Каса Олеса (ренессанс), Каса Олео (15 в., с готич. патио), Каса Берха (18 в.) и др.

Пров. музей (в здании биржи): ретабло 15—16 вв., итал. и исп. живопись (в т. ч. совр.). **Епархиальный музей:** доисторич. древности, нумизматика, живопись 14—16 вв.

В окр. П.— замок Бельвер (1309—14), в плане круглый, с полукруглым донжоном.

Лит.: Lavedan P., Palma de Majorque et les îles Baléares, P., 1955: Matheu Mulet P. A., Palma de Mallorca monumental, Madrid, [1958].

ПАМПЛО́НА (Pamplona) — г., адм. центр пров. Наварра. В 905—1845 — столица королевства Наварра на левом берегу р. Арга. «Новый г.» с прямоуг. сеткой улиц развивается к С.-В. от «Старого г.» с нерегул. застройкой центра. Остатки ср.-век. укреплений и 5-угольная цитадель (1551, Х. Палерасо). Ц.-крепость Сан-Николас (12—13 вв.), романо-готич. ц. Сан-Сатурнино (13 в., скульптура портала близка к франц.). Готич. собор (1397—ок. 1530; зап. фасад —1783, В. *Родригес*, классицизм) с позднеготич. клуатром (ср.-век. скульптура). Ратуша (конец 17 в., перестроена в 1953) с 2-ярусным фасадом и ордерным перистилем; арена «Пласа де Торос» (на 13600 мест; 1921—22, Ф. Урсола).

ПЛАСЕ́НСИЯ (Plasencia) — г. в пров. Касерес (в Эстремадуре). Осн. в 1178. Стены (конец 12 в.) с 68 полукруглыми башнями и 6 воротами. **Собор** (16 в., ренессанс, не окончен), строители—Х. де Алава (1558, ордерный гл. фасад и «капилья майор»), Ф. де *Колония*, А. де *Коваррубиас*, Д. де *Силоэ*, Р. *Хиль де Онтаньон* (юж. портал); в интерьере — скамьи (1520, Р. Алеман), ретабло (1626, Г. *Фернандес*); клуатр (14—15 вв., Х. Мартин) с лестницей (16 в., Р. Хиль де Онтаньон). Церкви: Сан-Николас (13—14 вв., готика), Санта-Ана (1556), Сан-Мартин (ретабло 16 в., Х. де Хаэн). Дворцы Грихальба (16 в., «платереско») и др.

РИПО́ЛЬ (Ripoll) — г. в пров. Жерона (в Каталонии). Возник в 10 в. вокруг мон. Санта-Мария (осн. в 589): 5-нефная ц. с цилиндрич. сводами — реставрация 19 в. на фундаментах 1020—32; портал (сер. 12 в.) — шедевр романской скульптуры; 2-ярусный клуатр — нижняя гал. (12 в.) на яшмовых колонках с резными капителями (религ., мифологич. и фольклорные сюжеты), верхняя (14 в.) на гранитных колонках, несущих потолок артесонадо.

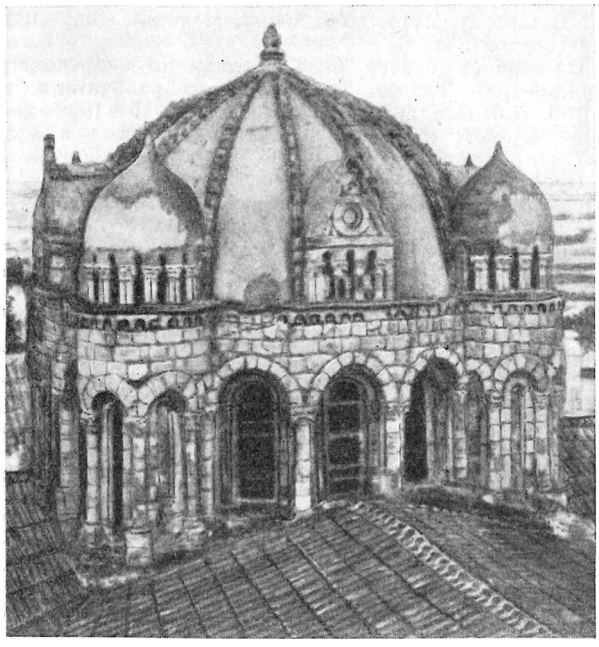
Музей Сан-Педро: инкунабулы, книжная миниатюра, керамика, металл.

САЛАМА́НКА (Salamanca; древняя Сальмантика, Salmantica) — г., адм. центр пров. Саламанка (в обл. Леон), на правом берегу р. Тормес. Осн. в 5 в. до н. э. Сравнительно регул. планировка, однородность материала (золотистый песчаник) и стилистич. родство многочисл. пам. («платереско» и «чурригереско») делают С. одним из лучших городов-ансамблей И. В центре — кв., обрамл. аркадами пл. **Пласа Майор** (1729—55, А. де *Чурригера* и А. Гарсиа де Киньонес) с роскошным фасадом ратуши (Каса консисториаль; А. Гарсиа де Киньонес, «чурригереско»). Романские церкви: Сан-Кристоваль (1145), Сан-Маркос (1178), Сан-Мартин (конец 12 в.; портал, 1586, ренессанс; ретабло, 1731, А. де Чурригера). Массивный **Старый собор** (1160, с одноврем. клуатром), к нему примыкает огромный Новый собор (начат в 1513, Х. и Р. *Хиль де Онтаньон* и Х. Камперо, освящён в 1560, окончен в 1733, поздняя готика, «платереско» и барокко). Церкви: Эспириту Санто (1541, «платереско»; в интерьере — скульптура 16—17 вв.), купольная Сан-Севастьян (1731, А. де Чурригера), купольная ц. мон. августинцев (1636—81, по проекту итал. арх. К. Фонтана, барокко), позднеготич. **Сан-Эстеван** (1524—1610, Х. де Алава, фасад — «платереско»; в интерьере — ретабло, 1693, Х. Б. де *Чурригера*). Иезуитская семинария Клересия (1617—1755) с купольной ц. (Г. Мора) и патио («чурригереско»). Коллегия Сан-Амбросио (1720, фасад Х. Б. де Чурригера), **Архиепископская («Ирландская») коллегия** (1527—1578, портал — А. де *Коваррубиас* и Д. де *Силоэ*, ретабло капеллы —1529—33, А. *Берругете*, патио—Д. де Силоэ и др.), капелла Вера Крус (16 в., перестроена в 1713, Х. Б. де Чурригера). **Фасад ст. ун-та** (1529) — шедевр раннего «платереско»; новое здание ун-та (1950, Х. де Но). Особняки в «стиле платереско» — **Каса де лас Кончас** (1483, Талавера Мальдонадо) с 2-ярусным патио, **Паласио де Монтеррей** (1540, Р. Хиль де Онтаньон),

Каса де лас Муэртас (нач. 16 в.), **Каса де ла Салина** (ок. 1520, Р. Хиль де Онтаньон). Рим. мост через р. Тормес (дл. 400 *м*, на 26 арках).

Лит.: Guerlin H., Ségovie, Avila, Salamanque, P., 1914; Aquirre Ibáñez R., Salamanca, Salamanca, 1954; Carrizal, Casas de Salamanca, Salamanca, 1955.

САМО́РА (Zamora) — г., адм. центр пров. Самора (в обл. Леон), на скалистом правом берегу р. Дуэро. Осн. в дорим. время; в период реконкисты С. служила пограничной крепостью, в 988 разрушена арабами, от-



Самора. Собор. 1154—74. Купол над средокрестием (симборио).

воёвана и восстановлена в конце 11 в. С эпохой расцвета (12—13 вв.) связаны многочисл. пам. романской арх-ры. **Собор** (1154—74, хор — 15 в.; сев. фасад — 17 в., Х. Гомес де Мора): купол, прямоуг. башня, романский юж. портал (12 в.); в интерьере — ретабло (15—16 вв., Ф. Гальего и его школа, Б. Ордоньес и др.), в клуатре (17 в.) — музей (вкл. флам. гобелены 15—16 вв.). Романские церкви конца 12 — нач. 13 вв.: Сан-Сиприано, Сан-Висенте, Сантьяго дель Бурго, Ла Магдалена, Санта-Мария де ла Орта (перестроена в 15 в.) и др. Ц. Ла Энкарнасьон (1662, барокко). Паласио де лос Момос (16 в., фасад — 1950).

Пров. музей изящных иск-в, осн. в 1877.

САНТЬЯГО-ДЕ-КОМПОСТЕ́ЛА (Santiago de Compostela; до 1095 — Ирия-Флавия, Iria Flavia) — г. в пров. Ла-Корунья (в Галисии). В ср. века — место паломничества к воображаемой могиле апостола Якова (Сантьяго). Ул., обрамл. портиками, объединяют арх. пам. центра г. в исторически сложившийся ансамбль. **Собор** (начат ок. 1080 франц. мастерами, освящён в 1211) по композиции повторяет франц. паломнич. церкви, но внешне изменён барочными пристройками (только юж. портал со скульптурой тулузской школы — конца 11 в.); зап.фасад (1738—47, Ф. Касас-и-Новоа, «чурригереско»; башни — 1675—80); в нартексе — «Портик славы» (1168—88, мастер Матео); «капилья майор» перестроена в духе барокко в конце 17 в.; в интерьере много выдающихся произв. живописи, скульптуры и др.; позднеготич. клуатр (1521—80, Х. де Алава и Р. *Хиль де Онтаньон*). Церкви: Сан-Мартин с трёхчастным фасадом (1590, М. Лопес, ренессанс; в интерьере — ряд ретабло «чурригереско», скамьи — 1644—47, М. Прадо, скульптура—1737), ц. мон. Санта-Клара с тяжёлым барочным фасадом (17 в., С. Родригес), Сан-Мартин Пинарио (17—18 вв., барокко), Сан-Франсиско (1742, С. Родригес; фасад — 1779, М. А. Калейро, барокко), Санто-Доминго (18 в., барокко), Сан-Бенито (19 в., классицизм). Паласио дель Хельмирес (12—13 вв.), Паласио де Рахой (ныне ратуша; 1766—77, Х. Гарсиа де Киньонес и К. Лемаур, классицизм), коллегия Сан-Херонимо (1501, частично перестроена в 1665), колегия Фонсека (портал — 1544, «платереско»), **Корол. госпиталь** (портал — 1501—11, Э. де *Эгас*; фасад перестроен в 1678; позднеготич. капелла). Ун-т (1750, классицизм; расширен в 1904).

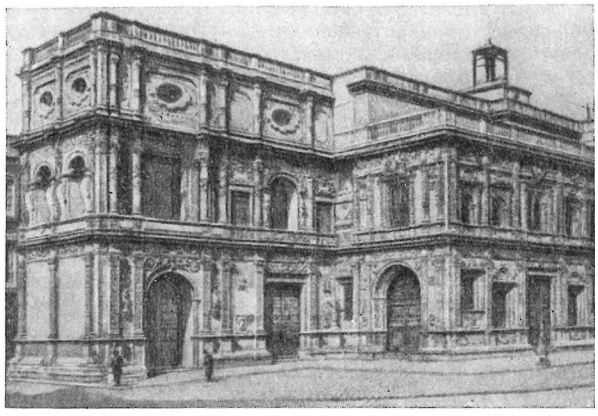
Археологический музей: арх. фрагменты, скульптура. **Музей ковров:** исп. и флам. шпалеры.

Лит.: Kenneth Conant J., The early architectural history of the cathedral of Santiago de Compostela, Cambr. (Mass.), 1926.

САРАГО́СА (Zaragoza; рим. Цезарея-Августа, Caesarea Augusta) — г., адм. центр пров. Сарагоса и Арагона, крупный торгово-пром. центр на правом берегу р. Эбро. От рим. колонии (на месте иберийского поселения Salduba) сохранилась сравнительно регул. планировка центра, по 3 сторонам к-рого — совр. застройка. Ср.-век. арх-ра С. (с узорной кирп. кладкой, облицовкой многоцветными изразцами, декор. куполами) сохранила многое от времени маврит. господства (713—1118). Остатки рим. построек. Маврит. кирп. башня Торрехон де ла Асуда (916); замок Альхаферия (11—12 вв.) с небольшой купольной мечетью 11 в., орнаментиров. дер. потолками и позднеготич. гл. залом; 1-нефная ц. Сан-Хиль с прямоуг. башней (12—13 вв., «мудехар»). **Собор** (Ла-Сео; 1119—1550; фасад — конец 17 в., «эрререско»; башня — 1685, по проекту итал. арх. Дж. Б. Контини) лишён стилистич. единства; в «капилья майор» — купол (перестроен в 1505—20, Э. де *Эгас*), алебастровое ретабло (1431, мастер Хоан, и 1473—77, нем. мастер Ханс). Церкви: Сан-Пабло (1259, «мудехар»); **Нуэстра Сеньора дель Пилар** (1681 — конец 19 в., по проекту Ф. де Эррера) с алебастровым готич. ретабло (1505—15, Д. Формент), в боковом нефе — фрески Ф. *Гойи* (1771) и Ф. Байеу (1781—82), купольная капелла овального плана (отделка — мр., бр. и серебро; фрески, 1793, А. Веласкес); Санта-Мария Магдалена («мудехар»), Сан-Мигель де лос Наваррос («мудехар»; ретабло—1534, Д. Формент), Санта-Энграсия (1505—19, Х. и Д. Морланес, мр. портал «платереско»), Сан-Кайетано (1678, барокко), Сан-Фелипе (1691, полихромная дер. скульптура). **Биржа** («Лонха»; 1551, готика и «платереско»). Ряд дворцов «платереско» (Каса де ла Маэстранса, 1537—47, и др.), Аудьенсия (1357, с ренессансным фасадом). Архиепископский дворец (фасад — 1787; в интерьере — портретная гал.). Мост Пуэнте де Пьедра (1447). Здания 20 в.: почтамт (1924—26), ратуша (1949—1952), гражд. управление (1953), банки и магазины на Пласа де Эспанья. Пам.: героям борьбы за арагонские вольности в 16 в. (1906, Ф. Наварро, А. Кероль), павшим за независимость в 1808—09 (1908, А. Кероль).

Пров. музей изящных иск-в: доисторич. и рим. древности, исп. изобразит. и декор. иск-во (включая совр.).

СЕВИ́ЛЬЯ (Sevilla) — г., адм. центр пров. Севилья и Андалусии, на левом берегу р. Гвадалквивир. Древнее поселение Испалис (Hispalis), осн. иберами, развивалось при финикийцах, греках, римлянах и вестготах; при арабах (712—1248) превратилось в процветающий город. В 16—17 вв. торговля с Америкой принесла С. новый экономич. расцвет. В ст. части С.— лабиринт



Севилья. Ратуша. 1534—72. По проекту Д. де Рианьо.

извилистых и узких улиц; регул. застройка развивается к З. и особенно к Ю.-В. (терр. иберoамер. выставки 1929).

От маврит. замка Алькасар (конец 12 в.) сохранилась часть суровых внешних стен и башен. Позднейшие постройки Алькасара (1364—80, «мудехар», с добавлениями 1526): фасад со сталактитовым карнизом (1364), Патио де лас Донсельяс (1369—79, полихромная облицовка изразцами, потолки артесонадо; 2-й ярус аркад — 1569), «Зал послов» (14 в., с роскошной орнаментацией; дер. дольчатый купол—1420), «Зал Карла V», (1540, Х. Эрнандес) и др. Башня «Торре дель Оро» (1220, облицов. золотистыми изразцами). «**Ла Хиральда**» (выс. 97,52 *м*, 1184—96; завершение — 1568, Э. Руис; статуя Веры — 1568, Б. Морель) — колокольня собора, б. минарет гл. мечети, от к-рой сохранился также двор — «**Патио де лос Наранхос**» с воротами «Пуэрта дель Пердон» (12 в.; обрамление — 1522, Б. Лопес, «платереско»). Позднеготич. **собор** (1402—1506; купол — 1519, Х. *Хиль де Онтаньон*): в грандиозном 5-нефном интерьере — витражи (16—19 вв., нем. мастер Кристоф де Алеман, Арнольд из Фландрии, А. де Вергара, Ян, Якоб и Карл из Брюгге, В. Мейнардо и др.), дер. ретабло (18 *м* × 18 *м*; центр. часть — 1482—1526, Данкарт, Б. и Ф. де Ортега, Х. Фернандес, боковые — 1550—64, Д. Васкес, Н. де Ортега, Х. Лопес и др.), готич. скамьи (1475—78, Н. Санчес и Данкарт), решётки (16 в.); в многочисл. капеллах, в зале капитула (1530—92, Д. де Рианьо и др.), Сакристии Майор и Сакристии де лос Калисес (обе 16 в., «платереско») — собр. реликвариев, утвари, живописи и скульптуры (Ф. *Сурбаран*, Б. Э. *Мурильо*, Ф. *Гойя*, «Распятие» Х. *Монтаньеса*, 1603). Готич. церкви 13—14 вв.— Сан-Исидоро, Сан-Хиль с апсидой 13 в., Санта-Марина с башней «мудехар» и скульпт. готич. порталом, Сан-Андрес с порталом и апсидой 13 в., Сан-Марко с башней 14 в., Сан-Лоренсо с ретабло (1638—39, Х. Монтаньес) — значительно перестроены в 17—18 вв. в интерьерах. Ренессанс: ц. ун-та (1565—79, Б. Бустаманте), ц. мон. Санта-Клара (потолок артесонадо; собр. скульптуры Х. Монтаньеса). «Чурригереско»: церкви — Ла Магдалена (1692—1724), Сальвадор (1671—1712; в нефе — пам. Х. Монтаньесу, 1923, С. Сид), Сан-Луис (1709—32, М. де Фигероа); капеллы — Сан-Хосе (1691), братства Ла Каридад (1674, барокко; с живописью Х. де *Вальдес Леаля*, Б. Э. Мурильо), приюта Венераблес Сасердотес (живопись Х. де Вальдес Леаля; скульптура А. *Кано* и др.). Аюнтамьенто (ратуша; 1534—72, по проекту Д. де Рианьо; юж. крыло — шедевр позднего «платереско»). «**Каса Лонха**» (биржа; 1583—98, Х. де Минхарес по измен. проекту Х. Б. де *Эррера*, 1582). Дворец Сан-Тельмо (1682—1796, по проекту А. Родригеса, строился 3 поколениями семьи Фигероа; портал, 1734, А. Фигероа, «чурригереско»). **Каса де Пилатос** (конец 15 в.— 1553, сочетание «стиля мудехар» с «пламенеющей готикой» и ренессансом; портал, 1529—33, А. М. де Априле из Генуи), дом герцога Альбы (15 в. с патио «мудехар»). Сады Алькасара, парк Мурильо, парк Марии Луизы (арх. Форестье) с монумент. скульптурой преим. 19 и 20 вв. и павильонами иберoамер. выставки (1929). Пам.: Х. Колумбу (16 в., Х. Талавера), Мурильо (1864, С. Медина), Сиду (1929, Хаттингтон).

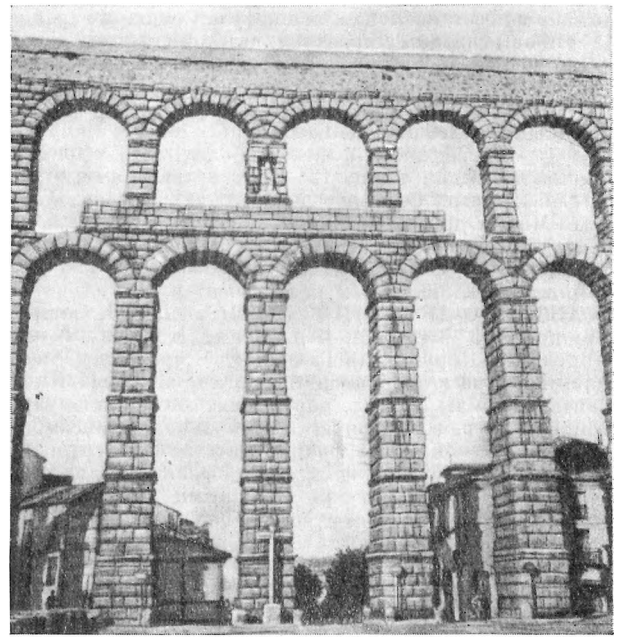
На правом берегу р. Гвадалквивир — предместье Триана (рим. Траяна, Trajana), насел. рабочими и беднотой. В б. мон. Ла Картуха (осн. в 1401) с 1839—фабрика фаянса; мон. ц. Санта-Ана (освящена в 1280, «мудехар», перестроена).

Пров. археологич. музей, осн. в 1880: археологич. древности, эпиграфика, античное и вестготское иск-во, арх. фрагменты. **Пров. музей изящных иск-в**, осн. в 1835: произв. Б. Э. Мурильо, Ф. Сурбарана, Эль Греко, Д. Веласкеса, Монтаньеса и др., а также совр. живопись И. **Дом-музей Б. Э. Мурильо.**

Лит.: Gallichan W. M., Seville, L., 1903; Calvert A. F., Seville, L., 1907; Schmidt Ch. S., Séville, P., 1907; Laffon R., Sevilla, Barcelona, 1956; Narlona Fr., Sevilla, 2 ed., Madrid, 1959.

СЕГО́ВИЯ (Segovia) — г., адм. центр пров. Сеговия (в Ст. Кастилии). Поселение кельтиберов, захвачено (80 г. до н. э.) и укреплено римлянами. В ст. части — ср.-век. планировка (узкие, извилистые, тесно застроенные ул.). Рим. стены (86 восстановленных в 11—12 вв. полуцилиндрич. башен) на иберийских фундаментах; крупнейший в И. 2-ярусный рим. **акведук** (1—2 вв.) на 128 арках, слож. насухо из гранитных блоков; общая протяжённость — 813 *м*, пролёт верхних арок — 5,6 *м*, нижних — 4,7 *м*, максим. выс.— 28,5 *м*. Романские церкви 12—13 вв., с массивными прямоуг. башнями, цилиндрич. сводами или дер. полихромными потолками в «стиле мудехар» и пристроенными к фасадам гал. (ныне частью замуров.):

Сеговия. Римский акведук („Эль-Пуэнте"). 1—2 вв.



Сан-Мильян (с богато орнаментиров. апсидой), **Сан-Мартин, Сан-Андрес, Сан-Хуан де лос Кавальерос** (скульпт. надгробия 16—17 вв.), **Сан-Эстеван** (с «королевой башен» И. — 13 в.) и др. 12-гранная ц. храмовников Вера Крус (1246), ц. мон. Парраль (1494, Х. Гальего; башня — 1529, Х. Камперо), готич. ц. Сан-Мигель (1558, Р. *Хиль де Онтаньон*; статуи портала — 12 в.). Позднеготич. собор (начат в 1522, освящён в 1558, Х. и Р. *Хиль де Онтаньон*; портал «эрреско» и купол — 1626); позднеготич. клуатр (1524—30, Х. Камперо). Дворцы «платереско»: дом Хуана Браво (1520), **Каса де лос Пикос** (квадры с алмазной гранью). Пам.: вождю комунерос Хуану Браво (1921) и героям борьбы за независимость в 1808 — Л. Даоису и П. Веларде (1910)— оба А. Маринас.

Пров. музей: археологич. древности, живопись и скульптура. **Епархиальный музей** (в клуатре собора): живопись, миниатюра, реликварии, керамика и др.

На вершине скалы — замок Алькасар (11 в., перестраивался в 1352—58, в 15 в. и в конце 19 в.). Близ С.— дворец Ла Гранха (1721—26, Ф. Ювара, см. *Италия*).

Лит.: Saballos-Exalera J. de, Segovia monumental, Madrid, 1953; Herrero García y Guillermo J., Monumentos de Segovia, Segovia, 1956.

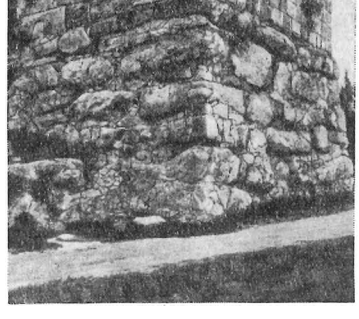
СИГУЭ́НСА (Sigüenza; древняя Сегонция, Segontia) — г. в пров. Гвадалахара (в Новой Кастилии). Осн. кельтиберами. Расположж. амфитеатром на склоне холма. Романо-готич. **собор-крепость** (начат ок. 1150 франц. мастерами, окончен в 14 в.): в интерьере — решётка капеллы Сан-Педро (1532, Х. Франсес), ретабло трансепта (1525, А. де *Коваррубиас* и Х. де Сореда), сакристия (1532, А. де Коваррубиас), надгробие М. Васкеса (конец 15 в., мастер Хуан).

СЬЮДА́Д-РОДРИ́ГО (Ciudad Rodrigo) — г. в пров. Саламанка (в обл. Леон). Осн. в 12 в. Позднероманский **собор** (12 в.— 1230, окончен в 14 в.): «капилья майор» (1550, Р. *Хиль де Онтаньон*); в интерьере — скульптура 13 в., скамьи хора (1498, Р. Алеман). Готич. клуатр мон. Лас Кларисас (16 в., Р. Хиль де Онтаньон). Замок Алькасар (1382), дворцы — Монтарко (конец 15 в.), Лос Альтарес (нач. 16 в., «платереско»).

Близ С.-Р. — Лерилья (руины дорим. эпохи).

ТАРРАГО́НА (Tarragona; рим. Тарракo, Tarraco)— г., адм. центр пров. Таррагона (в Каталонии). Иберийское поселение, захвач. в 218 до н. э. римлянами. С 1 в. н. э.—столица рим. И. Расположен амфитеатром на зап. склоне холма; на вершине — нерегул. застроенный «Старый г.». «Нов. г.» с регул. схемой планировки и магистралями, исходящими из циркулярной площади («Таррака»), быстро застраивается совр. зданиями. Пром. сооружения в кварталах, примыкающих к порту (построен из рим. материалов в 1488, расширен в 1790—1802). Т. богата остатками рим. арх-ры. Рим. **стены** с прямоуг. башнями, в нижней части стен — циклопическая кладка дорим. эпохи. Своды субструкций и др. элементы рим. цирка включены в постройки «Старого г.». Преторий, или «Дворец Августа» («Башня Пилата»; ок. 26—28 до н. э.). На месте храма Юпитера Капитолийского — раннеготич. **собор** (1171—1331, укрепл. романская апсида — ок. 1120, скульпт. зап. портал — ок. 1280): в интерьере — капеллы 15—18 вв. во всех стилях от «пламенеющей готики» до «чурригереско»; мр. ретабло гл. алтаря (начато в 1426, Х. де Вальфогона и Г. де ла Мота); романский клуатр (12—13 вв., капители с тонкой резьбой на библейские и фольклорные темы); фрагменты фриза храма Юпитера и портал араб. михраба (960). Церкви: романо-готич. Сан-Пабло (1243), Сан-Агустин (1760, «чурригереско»). Архиепископский дворец (1814, классицизм).

Таррагона. Остатки иберо-римской стены.

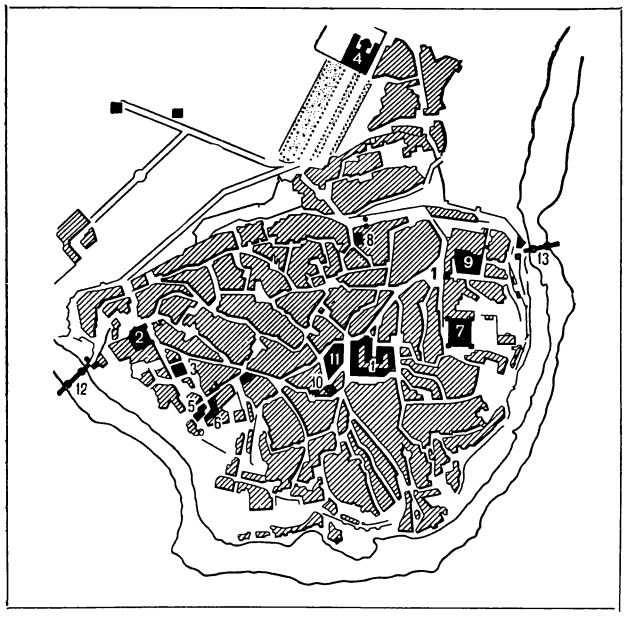


Пров. археологич. музей, осн. в 1834: иберийские и финикийские древности, античное и ср.-век. иск-во (мозаика, скульптура). **Раннехристианский музей,** осн. в 1930: предметы из раннехрист. некрополей. **Епархиальный музей:** дер. скульптура 13—14 вв., ретабло 14—15 вв., церк. утварь, живопись, гобелены 15—17 вв. **Музей Моласа** (Molaz), осн. в 1943: рим. древности, ср.-век. керамика.

Близ Т.— 2-ярусный рим. акведук «Пуэнте дель Дьябло» (нач. 2 в.), «Могила Сципионов» (212 до н. э.), **триумфальная арка** (нач. 2 в.), лучшая из сохранившихся в И.

ТЕРУЭ́ЛЬ (Teruel; древняя Турба, Turba) — г., адм. центр пров. Теруэль (в Арагоне). Осн. иберами. Расположен на левом берегу р. Гуадалавьяр. Извилистые и узкие улицы ст. части г. застроены кирп. зданиями. Монумент. колокольни (гл. обр. 14 в., «мудехар») романо-готич. церквей — Сан-Сальвадор (1186, перестроена в «стиле чурригереско»), Сан-Мартин (12 в.), Сан-Педро (13 в., интерьер — «чурригереско»; ретабло—16 в., Г. Холи). **Собор** (в осн. 16 в., перестроен в 1685, башня — «мудехар»; ретабло — 1535, Г. Холи; серебр. реликварий — 1742, Б. Гарсиа де лос Рейес), ц. Сан-Мигель (17 в., барокко; дер. полихромная скульптура). Ансамбль треуг. пл. Карлос Кастель, обрамл. портиками, с фонтаном в центре. Акведук (1537—58, П. де Бедель). Вокзал (1921, Х. Торан де ла Пад). В новой части — реконструиров. пл. Сан-Хуан (театр Казино Туроленсе, 1943, Инж. управление, 1949, и др.), ряд жилых домов и адм. зданий (Институт соц. обеспечения, 1960, и др.).

ТОЛЕ́ДО (Toledo; рим. Толетум, Toletum) — г., адм. центр пров. Толедо (в Новой Кастилии), располож. на высоком плато в излучине р. Тахо. С 192 до н. э.—под властью римлян, в 567—711 — столица вестготского королевства, в 712—1085 — под властью арабов, до 1561— столица Кастилии. Обусловл. рельефом планировка сложилась стихийно в ср. века. Остатки рим. цирка, акведука, ср.-век. фортификаций; укрепл. мосты Сан-Мартин (13 в., перестроен в 14 в.) и Алькантара (13 в., перестроен в 15 в.); маврит. ворота **Пуэрта Бисагра Антигуа** (9 в.) и **Пуэрта дель Соль** (ок. 1100; перестроены в нач. 14 в., «мудехар»). Маврит. пам.: **ц. Санто-Кристо де ла Лус** (б. мечеть Баб Мардум; 960, с колоннами из вестготской ц.; трансепт и апсида — «мудехар»; фрески — 12 в.); 2 синагоги, ныне 5-нефная **ц. Санта-Мария ла Бланка** (1180—13 в.) и 1-нефная ц. Эль Трансито (1360—66, Меир Абдели). 5-нефный готич. **собор** — гл. церковь И. (начат в 1227 Петрусом Петри, строители А. и Э. де *Эгас*, М. Санчес, Х. *Гуас* и др.; в осн. окончен в 1493; гл. фасад—1418 — нач. 16 в.; сев. башня выс. 90 *м* — 1380—1440, Р. Альфонсо и А. Гомес; юж. башня не окончена): 750 окон с витражами (1418, Я. Дольфин; 1429, Луис и Хоакин из Утрехта; 1525, А. де Оланда; 1560, семья де Вергара), резные скамьи (1495—1548, Р. Алеман, Ф. Бигерни, А. *Берругете*); в «капилья майор» — ретабло (нач. 16 в., Д. Копин, С. де Альмонасид, Э. де Эгас, П. Гумьель), скульпт. композиция Транспаренте (1732, Н. Томе, барокко), решётка (1548,



Толедо. План города: 1 — собор; 2 — церковь Сан-Хуан де лос Рейес; 3 — церковь Санта-Мария ла Бланка; 4 — госпиталь Сан-Хуан Баутиста; 5 — церковь Эль Трансито; 6 — дом-музей Эль Греко; 7 — Алькасар; 8 — церковь Санто-Кристо де ла Лус; 9 — госпиталь Санта-Крус; 10 — ратуша; 11 — архиепископский дворец; 12 — ворота и мост Сан-Мартин; 13 — ворота и мост Алькантара.

Ф. де Вильяльпандо), реликварий (1515—24, Э. де *Арфе*); надгробия 14—16 вв.; 22 капеллы — мосарабская (1504—1519, Э. де Эгас), 8-гранная Сан-Ильдефонсо (перестроена в 14 в.), 6-гранная Сантьяго (сер. 15 в.; ретабло — Х. де Сеговия, П. Гумьель, С. де Самора), Рейес Нуэвос (1531—34, А. де *Коваррубиас*) и др.; зал капитула (1504—1512, П. Гумьель и Э. де Эгас; кессониров. дер. потолок — 1508; фрески Х. де Боргонья); 2-ярусный клуатр (начат в 1389); в сакристии — собр. реликвариев, утвари и др. Церкви: Сан-Роман (1221, «мудехар»), Сантьяго дель Арравель (1265, «мудехар»), готич. Санто-Томе (нач. 14 в.; башня «мудехар», живопись *Эль Греко*), позднеготич. Сан-Хуан де лос Рейес (начата в 1476, Х. Гуас; фасад, 1553—1610, по проекту А. де Коваррубиас; клуатр — конец 15 в.), Санто-Доминго эль Антигуо (поздний ренессанс, живопись Эль Греко). Замок Алькасар (перестроен в 16—18 вв., вост. фасад — 13 в., зап. — конец 15 в.; портал и сев. фасад, 1538—51, Э. де Эгас и А. де Коваррубиас, юж. — конец 16 в., по проекту Х. Б. де *Эррера*). Ратуша (конец 16 в., Х. М. Теотокопули).

Пров. музей (в здании госпиталя Санта-Крус, 1504—1514, Э. де Эгас, «платереско»): живопись, скульптура, рим. древности. **Музей Лерма** (в здании госпиталя Сан-Хуан Баутиста, 1541—99, Б. Бустаманте, ренессанс): живопись, гобелены, ковры, мебель. **Приходский музей** (в ц. Сан-Висенте, 1595), осн. в 1929: живопись, ювелирные изделия 16—17 вв., керамика с 14 в. **Дом-музей Эль Греко.**

В окр. Т. — мастерские холодного оружия и хирургич. инструментов (осн. в 1761).

Лит.: Alcocer P. de, Historia o descripción de la Imperial ciudad de Toledo, Toledo, 1554; Madoz B. P., Diccionario..., Madrid, 1849; Zarco del Valle M., Documentos de la catedral de Toledo, Madrid, 1916; Toledo, Barcelona, 1947; Bécquez G. A., Templos de Toledo, B. Aires, 1947; Crastre V., Tolède. Coeur de l'Espagne, P., 1956.

УЭ́СКА (Huesca; древняя О с к а, Osca) — г., адм. центр пров. Уэска (в Арагоне). Отвоёван у арабов в 1096. Первоначальная столица Арагона. Позднеготич. **собор** (1497—1515, по проекту Х. де Олосага; боковые порталы сохранились от здания 14 в.; 8-гранная колокольня): в интерьере — ряд ретабло 15—16 вв. (в т. ч. «Монте Арагон», 1495, Х. Марланес), живопись, реликварии 16—17 вв. Церкви: Сан-Педро (1134—37; 6-гранная колокольня, клуатр, саркофаги 12—13 вв.); Сан-Мигель (конец 12 в.), кирп., с простыми фасадами и пышными интерьерами, барокко; Сан-Лоренсо (1607—24), Санто-Доминго (1695) и Ла-Компаньия (нач. 18 в.). Коллегия Сантьяго (фасад — 1610, А. Мендисаваль, ренессанс). Ратуша (Каса консисториаль; 1578, с резным дер. карнизом, потолками артесонадо).

Провинциальный музей (в бывшем королевском дворце 14 в.): живопись (в т. ч. арагонские примитивы), скульптура.

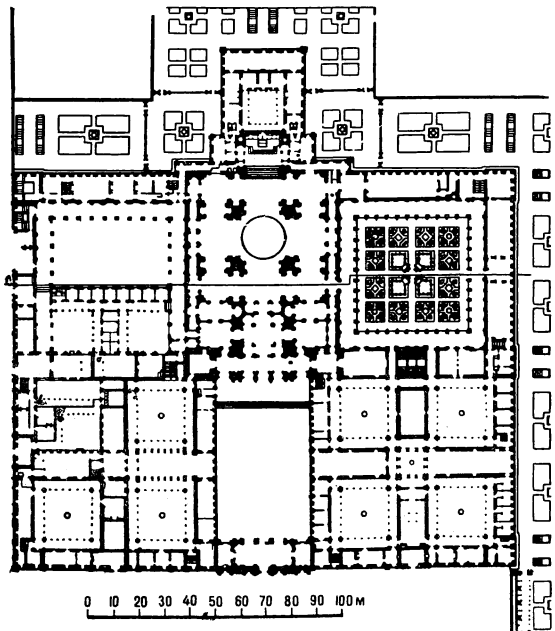
ХАЭ́Н (Jaén; древний А у р и н г и с, Auringis) — г., адм. центр пров. Хаэн (в Андалусии), известен с рим. времени. Расположен на склонах двух холмов. Остатки маврит. укреплений. В ст. части — нерегул. планировка, извилистые, крутые и узкие ул. застроены домами с глухими оштукатур. стенами и патио. Церкви 14—15 вв. с декором «мудехар»: Сан-Ильдефонсо (14 в., порталы 14, 16 и 18 вв., последние — В. *Родригес*), б. мечеть или синагога 13 в., ныне **ц. Ла Магдалена.** Собор, увенч. куполом (начат между 1492 и 1519, П. Лопес и Э. де Эгас, возобновлён в 1546, П. Вальдевира, «платереско» и ренессанс; окончен в 1802). Дом коннетабля П. Руиса де Торрес (15 в., потолок артесонадо, патио конца 16 в.). Ратуша (17 в., «эрререско»).

Пров. музей: рим. и маврит. древности, арх. фрагменты.

ХЕРЕ́С-ДЕ-ЛА-ФРОНТЕ́РА (Jerez de la Frontera) — г. в провинции Кадис (в Андалусии). Известен при вестготах, укреплён арабами. Стены араб. **замка Алькасар** с двумя башнями; в замке — капеллы Лас Кончас (маврит.) и Санта-Мария ла Реаль (1261), парадные залы (ренессанс). Каса дель Кабильдо Вьеха (б. ратуша; конец 16 в., А. де Рибера) с ордерным фасадом (поздний «платереско»). Дворцы «платереско»: Морлас, Давила, Рикельме, Понсе де Леон. Церкви: Сан-Сальвадор (1750, Г. Кайон де ла Рега, «churrigeresco»; колокольня — готика и «мудехар»), Сан-Дионисио (готика и «мудехар»), Сан-Маркос (13 в., готика), Сан-Мигель (1482, пышно орнаментир. фасад, ренессанс; ретабло, 1641—43, Х. *Монтаньес*). Театр Вильямарта (1929).

В окрестностях — бывший картезианский монастырь Ла Картуха (готическая церковь — 1476, пышный фасад — 1667, «churrigeresco»).

ЭСКОРИА́Л, Э с к у р и а л (Escorial),— г. в пров. Мадрид. Возник из деревни в 17 в. в связи с постройкой мон.-дворца Сан-Лоренсо дель Эскориаль (1563—84, Х. Б. де *Эррера*, по проекту Х. Б. де Толедо). Ансамбль включает 16 внутр. дворов, церковь, дворец, семинарию, мон., б-ку, мавзолей, располож. в пределах регулярного прямоугольника с башнями по углам. Увенч. высоким куполом, кв. в плане ц. — композиц. центр ансамбля — отодвинута в глубь гл. двора. Ряд дворцовых покоев примыкает к её апсиде, образуя выступ с вост. стороны прямоугольника. Повсюду господствуют дорический ордер, строгие прямые линии. Ансамбль сложен из голубовато-серого гранита, лишён внешних украшений. Только мавзолей в крипте ц. («Пантеон Королей», окончен в 1654, итал. арх. Дж. Б. Крешенци, барокко) отделан яшмой и порфиром. Интерьеры украшены в 16—18 вв. скульптурой и живописью (Ф. *Сурбаран*, *Эль Греко*, Х. *Рибера*, Д. *Веласкес*, А. *Кано*; Тициан, П. Веронезе, Я. Тинторетто, Б. Челлини, см. *Италия*; Рогир ван дер Вейден, см. *Нидерланды* С т а р ы е).



Эскориал. 1563—84. Архитекторы Х. Б. де Толедо, Х. Б. де Эррера. Генеральный план.

Павильон Касита дель Принсипе (1772, Х. де *Вильянуэва*, классицизм), с небольшими роскошно отделанными помещениями (фрески, живопись, гобелены, фарфор).

Лит.: Bertrand L., Histoire d'Escorial, P., 1932; «Arquitectura», Madrid, 1963, № 56, p. 2—64.

К справкам о городах см. следующие издания: España. Sus monumentos y artes, su naturaleza e historia, [v. 1—7], Barcelona, 1884—91; Calvert A. F., Valladolid, Oviedo, Segovia, Zamora, Avila and Zaragoza. L.— N. Y., 1908; Hill C., Moorish towns in Spain, L., [1931]; Quadrado J. [y o.], Salamanca, Avila y Segovia, [s. l., s. a.]; Ciudades monumentales de España, [v. 1—2], Gerona — Madrid — [y o.], 1955—57.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́РФЕ (de Arfe, de Arphe) — семья выдающихся ювелиров 16 в., изготовлявших реликварии и церк. утварь. Наиболее известны: 1) Энрике, прибывший в И. из Фландрии ок. 1506. Произв.: позднеготич. реликварии в форме храмов (кустодии) в соборах Кордовы (1513—18), Толедо (1515—24), Кадиса и др. 2) Антонио (ум. после 1566) — сын Энрике, работал в «стиле платереско» (реликварий собора в Сантьяго-де-Компостела, 1540—54, и др.). 3) Хуан (1535, Леон — 1. IV. 1603, Мадрид) — сын Антонио. Произв.: ренессансные реликварии в соборах Авилы (1564—71), Севильи (1580—87), Вальядолида (1590) и др., а также 64 реликвария в форме бюстов святых (ок 1567, совм. с Ф. Кастельо, Эскориал).

Соч.: Quilatador de la plata, oro y piedras, Valladolid, 1572, [Значительно расшир. изд.], Madrid, 1598; De varia commensuración para la escultura y architectura, Sevilla, 1585; [Коммент. изд.], Madrid, 1806.

Лит.: Justi K., Die Goldschmiedfamilie der Arfe, «Zeitschrift für christliche Kunst», 1894, VII.

БЕРРУГЕ́ТЕ (Berruguete), Алонсо (ок. 1486, Паредес-де-Нава, пров. Паленсия — 13 или 26. IX. 1561, Толедо) — скульптор, живописец, архитектор. Сын и ученик П. *Берругете*. Ок. 1504—17 уч. и работал в Италии, где испытал влияние Микеланджело (см. *Италия*), затем в Сарагосе, Вальядолиде, Саламанке и с 1539 — в Толедо. Произв.: ретабло ц. Сан-Бенито в Вальядолиде (раскраш. дер., 1526—32, большинство статуй — в Нац. м. религ. скульптуры, Вальядолид), ретабло в капелле Архиепископской коллегии в Саламанке (раскраш. дер., 1529—1533), ретабло «Поклонение волхвов» в ц. Сантьяго в Вальядолиде (раскраш. дер., 1537), рельефы скамей хора собора в Толедо (дер., 1539—48, начаты совм. с Ф. Бигерни), группа «Преображение» для хора собора в Толедо (дер., 1543—48), ретабло в ц. Сантьяго в Касересе (раскраш. дер., 1558), гробница кардинала Х. Пардо де Тавера в ц. госпиталя Сан-Хуан Баутиста в Толедо (мр., 1554—61).

Лит.: Orueta y Duarte R., Berruguete y su obra, Madrid, 1917.

БЕРРУГЕ́ТЕ (Berruguete), Педро [ок. 1450 (?), Паредес-де-Нава — 1504, Паленсия] — живописец. Между 1475 и 1482 работал в Урбино (Италия) при дворе герцога Федериго да Монтефельтро. Ок. 1483 вернулся в И., работал в Авиле, Толедо, Паредес-де-Нава. Произв.: карти-

П. Берругете. „Св. Августин". 1480-е гг.

ны для дворца герцога Урбинского в Урбино (Италия) — изображения «Свободных искусств» (1470-е гг., Нац. гал., Лондон; Гос. м., Берлин-Далем), святых, философов, поэтов (1477 — ок. 1482, Лувр; дворец в Урбино), портреты герцога Ф. да Монтефельтро в окружении придворных (1470-е гг., Виндзорский замок, Англия) и с сыном Гвидобальдо (ок. 1475, дворец в Урбино); три цикла картин (из жизни Фомы Аквинского, Доминика и др.) для ретабло ц. Санто-Томас в Авиле (ок. 1500, картины из жизни Доминика и Петра — ныне в Прадо), картины для ретабло собора в Авиле (начаты в 1499).

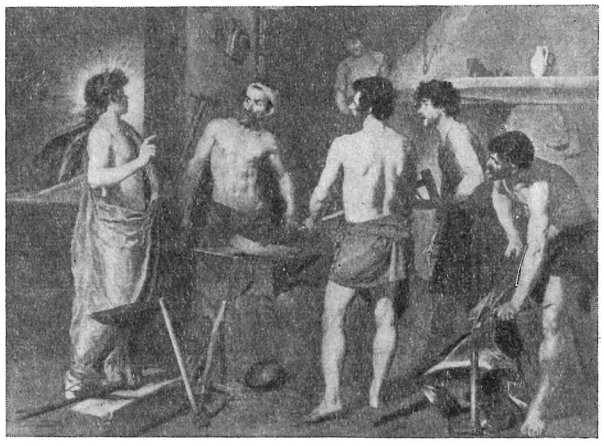
Лит.: Laínez R., Berruguete, pintor de Castilla, Madrid, 1935.

ВАЛЬДЕ́С ЛЕА́ЛЬ (de Valdés Leal), Хуан де (4. V. 1622, Севилья — 15. X. 1690, там же) — живописец. Раскрашивал дер. скульптуру, обращался к арх-ре. Уч. в Кордове у А. де Кастильо, с 1656 работал в Севилье. Один из основателей АХ в Севилье (1660). Произв.: цикл картин из жизни св. Клары для мон. в Кармоне (пров. Севилья, 1650—53), «Вознесение Марии» (1655, Лувр), цикл

картин из жизни св. Иеронима для мон. иеронимитов в Севилье (1657—58; большинство—в Пров. м. изящных иск-в, Севилья, часть — в Прадо и М. изящных иск-в, Гренобль), цикл картин для ретабло ц. мон. Кармен Кальсадо в Кордове (1658); «Снятие с креста» (1660-е гг.) и «Крещение Христа» (1660-е гг.) — в ГЭ; «Непорочное зачатие» (1661, Пров. м. изящных иск-в, Севилья; Нац. гал., Лондон), цикл картин для капеллы братства Ла Каридад в Севилье (ок. 1674), «Христос среди книжников» (1686, Прадо).

Лит.: Beruete A. de, Valdés Leal, Madrid, 1911; Lafond P., Valdés Leal, P., 1914; Du Gué Trapier E., Valdés Leal, Spanish Baroque painter, N. Y., 1960.

ВЕЛАСКЕС, Родригес де Сильва Веласкес (Rodríguez de Silva Velásquez), Диего (крещён 6. VI. 1599, Севилья—7.VIII.1660, Мадрид)—живописец. Уч. в Севилье



Д. Веласкес. „Кузница Вулкана". 1630. Прадо. Мадрид.

у Ф. де *Эррера* Старшего, затем у Ф. *Пачеко* (1611—17). С 1617 — мастер. Работал в Севилье, с 1623 — в Мадриде как придворный живописец Филиппа IV. Посетил Италию в 1629—31 и в 1649—51. Писал картины на жанр., мифологич., историч., религ. сюжеты, портреты, пейзажи. Произв.: «Завтрак» (ок. 1617, ГЭ; сходная картина, 1618—19,— в Музее изобразит. иск-в, Будапешт), «Старая женщина, жарящая яичницу» (ок. 1620, Нац. гал. Шотландии, Эдинбург), «Водонос» (ок. 1620, Музей Уэллингтона, Лондон), «Поклонение волхвов» (1616, Прадо), «Христос в доме Марфы и Марии» (ок. 1620, Нац. гал., Лондон); «Вакх» (1628—29), «Кузница Вулкана» (1630), «Сдача Бреды» (1634—35), «Эзоп» (ок. 1639—40), «Менипп» (ок. 1639—40), два пейзажа виллы Медичи (1650—51), «Менины» (1656), «Пряхи» (1657) — все в Прадо; «Венера с зеркалом» (ок. 1657, Нац. гал., Лондон); портреты — поэта Л. де Гонгора (ок. 1622, Музей изящных иск-в, Бостон), короля Филиппа IV (1628, 1634—35, 1657 и др., Прадо; 1631—32, Нац. гал., Лондон; 1644, Музей Х. Фрика, Нью-Йорк), герцога Оливареса (конный портрет, 1634—1635, Прадо; ок.1638, ГЭ, и др.), инфанта Бальтасара Карлоса (1634—35, Прадо, и др.), Хуана Матеоса (ок. 1632, Дрезд. г.), скульптора Х. Монтаньеса (1635—36, Прадо), «Дамы с веером» (ок. 1648, собр. Уоллес, Лондон), корол. шутов (1631—48, Прадо), неизвестного (1630-е гг., Музей Уэллингтона, Лондон), Хуана Парехи (1650, собр. Раднор, Солсбери), кардинала Анстальи (1649—50, Исп. об-во Америки, Нью-Йорк), папы Иннокентия X (1650, гал. Дориа-Памфили, Рим), инфанты Маргариты (1653—60, Прадо; Художественно-историч. м., Вена; Музей зап. и вост. иск-ва, Киев).

Лит.: Алпатов М. В., Сервантес и Веласкес, в сб.: Культура Испании, М., 1940; «Искусство», 1960, № 8; Каптерева Т. П., Веласкес и испанский портрет XVIII в., М.,1956, Lpz., 1961; Малицкая К. М., Веласкес, М., 1960; Каптерева Т. П., Веласкес, М., 1961; Никитюк О. Д., Диего де Сильва Веласкес, М., 1961; Justi K., Velásquez und sein Jahrhundert, Bonn, 1888, Z., 1933; Beruete A. de, Velásquez, P., 1898, B., 1909; Mayer A. L., Velásquez. A catalogue raisonné of the pictures and drawings, L., 1936; Riggs A. S., Velásquez. Painter of truth and prisoner of the king, N. Y., 1947; Du Gué Trapier E., Velásquez, N. Y., 1948; Ortega y Gasset J., Velásquez, Z., 1954; Pantorba B. de, La vida y la obra de Velásquez, Madrid, 1955; Varia Velasqueña, Madrid, 1960; López-Rey J., Velásquez. A catalogue raisonné of his work, L., 1963.

ВИЛЬЯНУЭВА (de Villanueva), Хуан де (15. IX. 1739, Мадрид — 22. VIII. 1811, там же) — архитектор, представитель классицизма. Уч. в Риме (1758—65). С 1786 — гл. арх. Мадрида. Работы в *Мадриде*, *Эскориале*.

Лит.: Leagunо y Amírola, «Noticias de los arquitectos de España», Madrid, 1829, IV.

ГАУДИ, Гауди-и-Корнет (Gaudí y Cornet), Антонио (26.VI.1852, Реус, пров.Таррагона — 7.VI.1926, Барселона) — архитектор, скульптор, керамист. Уч. в Высшей тех. школе арх-ры в Барселоне. Представитель «стиля модерн», выдвинул ряд новаторских принципов в арх-ре и конструкциях. Работы: в *Барселоне*, *Асторге* и др. городах.

Лит.: Tabani H., Un architetto indipendente. Antonio Gaudi, Siena, 1910; Annuario de la Asociación de arquitectos de Cataluña, Barcelona, 1911; Abinolo P., Il tempio expiatorio della Sacra Familia in Barcelona, Barcelona, 1917; Cirlot J. E., El arte de la Sagrada Familia. Sintesis del arte de Gaudí, Barcelona, 1952; Hitchcock H., Gaudi, N. Y., 1957; Collins G. K., Antonio Gaudi, N. Y., 1960; Sweeney J. J. and Sert J. L., Antonio Gaudi, L., 1960.

ГОЙЯ, Гойя-и-Лусьентес (Goya y Lucientes), Франсиско Хосе (30.III. 1746, Фуэндетодос, пров. Сарагоса — 16.IV. 1828, Бордо, Франция) — живописец, гравёр, рисовальщик. Уч. (с 1760) в Сарагосе у Х. Лусана Мартинеса, в 1770 посетил Италию. В 1771 вернулся в Испанию, работал в Сарагосе и с 1775 — в Мадриде. С 1789 — придворный живописец Карла IV. В 1824 эмигрировал во Францию, жил в Бордо, посетил Париж. Писал фрески, картины на историч., жанр., религ. сюжеты, портреты; мастер офорта, литогр., рис. тушью, сепией, сангиной, бистром, итал. карандашом. Произв.: фрески в ц. Нуэстра Сеньора дель Пилар в Сарагосе (1771), две серии картонов для шпалер корол. мануфактуры Санта-Барбара в Мадриде (1776—80 и 1786—1891, Прадо), картины для АХ в Мадриде (ок. 1794), серия «Капричос» (гр., 1793—97, изд. в 1799 в Мадриде), фрески в Эрмита де Сан-Антонио де ла Флорида в Мадриде (1798); «Маха обнажённая» и «Маха одетая» (ок. 1802), «Восстание 2 мая 1808 г.» (1814), «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.» (1814) — все в Прадо; серия «Бедствия войны» (82 оф., 1810—20, изд. в 1863 в Мадриде), серия «Тавромахия» (оф., 1815, изд. в 1816 в Мадриде), «Водоноска» (1810, М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Праздник майского дерева» (1815, Нац. гал., Берлин), «Прогулка» («Молодость»; 1815, Музей изящных иск-в, Лилль), «Кузнецы» (1819, Музей Х. Фрика, Нью-Йорк), росписи «Дома Глухого» (1820—1822), «Молочница из Бордо» (1827—28, Прадо); портреты — маркизы А. Понтехос (ок. 1787, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), герцогини Альба (1795, Музей герцога Альбы, Мадрид), Ф. Байеу (1796, Прадо), Ф. Гиймарде (1798, Лувр), семьи короля Карла IV (1800, Прадо), Ф. Савасы Гарсиа (ок. 1805, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), И. Ковос де Порсель (ок. 1806, Нац. гал., Лондон), автопортрет (1815, Прадо), Мариано Гойи (ок. 1827, частн. собр.), Т. Переса (1-я пол. 1820-х гг., Метр.-м.), Х. Пио де Молина (1828, собр. О. Рейнхарта, Винтертур).

Лит.: Сидоров А. А., Гойя, М.—Л., 1936; Лисенков Е. Г., «Капричос» Гойи и сатирическая графика французской буржуазной революции 1789 г., «Искусство», 1937, №5; Бродский В. Я., Франсиско Хосе Гойа-и-Лусиентес. 1746—1828, М.—Л., 1939; Левина И. М., Гойя, Л., 1945; её же, Гойа и испанская революция. 1820—1823, Л., 1950; Стасов В. В., Франсиско Гойя, Избр. соч. в 3-х тт., т. 2, М., 1952; Левина И. М., Гойя, Л.—М., 1958; Никитюк О. Д. (сост.), Франсиско Гойя [Альбом], М., 1962; Сидоров

Ф. Гойя. Автопортрет. 1815. Прадо. Мадрид.

А. А., Гойя, М.—Л., 1962; Beruete y Moret A. de, Goya, pintor de retratos, Madrid, 1916—18; его же, Goya as a portrait painter, L., 1922; Adhémar J., Les Caprices de Goya, P., 1948; Klingender F. D., Goya in the democratic tradition, L., 1948, B., 1954; d'Ors E., L'arte di Goya, Mil., 1948; Francisco Goya. Hrôzy wojny (Desastres de la guerra), Bratislava, 1951; Vallentin A., Goya, P., 1951; Roy C., Goya. Album, P., 1952; Gassier P., Goya, Genève, 1955; Desparment Fitz-Gerald X., Goya [Album], N. Y., 1956; Francisco Goya y Lucientes. Caprichos, Praha, 1956; Holland V., Goya. A pictorial biography, L., 1961.

ГУ́АС (Guas), Хуан (собств. Жан; ум. ок. 1497, Толедо) — архитектор. Представитель раннего «платереско», сочетал формы готики с декор. приёмами «стиля мудехар». По-видимому, выходец из Лиона. С сер. 15 в. в И.— гл. производитель работ при дворе, с 1483 — помощник и преемник Э. де *Эгас* на стр-ве собора в *Толедо*. Совм. с арх.-мавром Эгуаомитом полностью перестроил дворец герцогов Инфантадо в Гвадалахаре (ок. 1480—93, патио — 1488). Работал также в *Вальядолиде*.

КА́НО (Cano), Алонсо (крещён 19. III. 1601, Гранада — 3. IX. 1667, там же) — живописец, скульптор, рисовальщик, архитектор. Уч. в Севилье скульптуре у Х. *Монтаньеса*, живописи у Х. дель Кастильо и Ф. *Пачеко* (с 1616). Испытал влияние Тициана, Корреджо, П. Веронезе (см. *Италия*). Работал в Севилье (до 1637), Мадриде (1637—44, 1649, 1656—60), Валенсии (1644—49), Гранаде (с 1652). Произв.: живопись — «Св. Инеса» (ок. 1635—37, погибло в 1945, ранее в музее в Берлине); «Мадонна с младенцем» (ок. 1630—40), «Христос, поддерживаемый ангелом» (1638—52) — оба в Прадо; «Явление мадонны доминиканскому монаху» (ГЭ), «Не тронь меня» (1642—52, М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Мадонна, вручающая младенца Христа св. Антонию» (1645—52, Ст. пинакотека, Мюнхен), цикл картин «Семь радостей Марии» (1652—64, собор в Гранаде); скульптура — «Мадонна де Белен», статуи Мадонны, апостола Павла, бюсты Адама, Евы и др. (все — 1658—60, собор в Гранаде), ретабло ц. Санта-Мария в Лебрихе (пров. Севилья; 1628—38); рис. в АХ Сан-Фернандо, Нац. б-ке в Мадриде, в Лувре, Брит. м., графич. собр. Альбертина (Вена). Арх-ра: проект зап. фасада собора в Гранаде (осуществлён в 1703 арх. Х. Гранадосом).

Лит.: Martínez Chumillas M., Alonso Cano, Madrid, 1950; Gómez-Moreno M. E., Alonso Cano, Madrid, 1954; Wethey H. E., Alonso Cano, Princeton, 1955.

КОВАРРУ́БИАС, Ковarрувьяс (de Covarrubias), Алонсо де (ок. 1488, Толедо — ок. 1564, там же) — архитектор. Зять Э. де *Эгас*. Представитель позднего «платереско», подготовивший переход к Высокому Ренессансу. С 1534 — гл. производитель работ при соборе в Толедо, с 1537 — гл. арх. Карла V. Работы: в *Толедо*, *Алькала-де-Энарес*, *Пласенсии*, *Саламанке*, *Сигуэнсе*.

КОЛО́НИЯ (de Colonia) де — семья архитекторов и скульпторов 15—16 вв., работавших гл. обр. в *Бургосе*. Наиболее известны: 1) Хуан (Ханс; ок. 1410, Кёльн, Германия — 1481, Бургос) — архитектор. С 1454 — гл. мастер собора в Бургосе (позднеготич. зап. башни). 2) Симон (ум. ок. 1511, Бургос) — архитектор. Сын Хуана, завершил постройки отца. Один из создателей «стиля платереско». 3) Франсиско (ум. ок. 1542, Бургос) — скульптор и архитектор. Сын и ученик Симона. Строил собор в *Пласенсии*.

КОЭ́ЛЬО (Coello), Клаудио (1642, Мадрид — 20. IV. 1693, там же) — живописец и гравёр. Уч. (у Ф. Риси) и работал в Мадриде. С 1684 — придворный худож. Карла II. Сформировался под влиянием Д. *Веласкеса*, Тициана (см. *Италия*), П. П. Рубенса, А. ван Дейка (см. *Бельгия*). Произв.: фрески в интерьерах многих построек 17 в. в Мадриде, в вестибюлях сакристии собора в Толедо (1671, совм. с Х. Доносо), в ц. коллегии августинцев в Сарагосе (1683); картины — «Св. семейство» (1660), «Апофеоз св. Августина» (1664), «Мадонна со святыми» (1669) — все в Прадо; «Св. причастие» (1685—89, Эскориал); портреты — Карла II (Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне), падре Каванильяса (Прадо), Х. де Аларкон (собр. Сота, Бильбао), мужской портрет (ГЭ).

Лит.: Tormo E., El centenario de Claudio Coello en el Escorial, «Boletín de la Sociedad Española de Excurciones», Madrid, 1942; Gaya Nuño J. A., Claudio Coello, Madrid, 1957.

МЕ́НА, Мена-и-Медрано (Mena y Medrano), Педро де (крещён 20. VIII. 1628, Гранада — 13. X. 1688, Малага) — скульптор. Уч. в Гранаде у А. *Кано*; работал в Гранаде, с 1658 — в Малаге. Произв.: «Мадонна де Белен» (раскраш. дер., ок. 1660, ц. Санто-Доминго в Малаге), рельефы на скамьях хора в соборе Малаги (дер., 1658—62); «Св. Франциск Ассизский» (ок. 1663, собор в Толедо), «Св. Мария Магдалина» (1664, Прадо), «Скорбящая богоматерь» (ок. 1676, ц. Сантос Мартирес в Малаге) — все раскраш. дер.

Лит.: Orueta y Duarte R., Pedro de Mena, Madrid, 1914.

МОНТА́ньЕС, Мартинес Монтаньес (Martínez Montáñez), Хуан (крещён 16.III. 1568, Алькала-ла-Реаль, пров. Хаэн — 18. VI. 1649, Севилья) — скульптор, архитектор. Уч. (у П. де Рохас) и работал в *Севилье*. Глава севильской скульпт. школы 17 в. Произв.: «Распятие» (1603, собор в Севилье), «Св. Доминик Гусман» (1605, Пров. м. изящных иск-в, Севилья), алтарь мон. иеронимитов Сан-Исидро дель Кампо в Сантипонсе (ок. Севильи, 1609—12), «Непорочное зачатие» (1630, собор в Севилье); «Мадонна с младенцем» (1628) и «Св. Бруно» (ок. 1634)— оба в Пров. м. изящных иск-в, Севилья; «Св. Франциск Борха» («Игнасио Лойола»; университетская ц., Саламанка), ретабло в ц. Сан-Лоренсо в Севилье (1638—39) и в ц. Сан-Мигель в Херес-де-ла-Фронтера (1641—43) — все раскраш. дер.; эскиз пам. Филиппа IV в Мадриде.

Лит.: Gómez-Moreno M. E., Juan Martínez Montáñez, Barcelona, 1942; Hernández Díaz J., Juan Martínez Montáñez, Sevilla, 1949.

Б. Э. Мурильо. „Св. семейство". 1645—50. Прадо. Мадрид.

МОРА́ЛЕС (Morales; прозв. «Божественный», El Divino), Луис (ок. 1510, Бадахос — 9. V. 1586, там же) — живописец. Уч. в Вальядолиде или Толедо, работал в Эскориале (с 1563) и гл. обр. в Бадахосе. Произв.: «Оплакивание» (АХ Сан-Фернандо, Мадрид); «Мадонна с младенцем» (ок. 1570) и «Принесение во храм» (ок. 1560—67) — в Прадо; «Мадонна с младенцем» и «Скорбящая богоматерь» — в ГЭ; «Христос в терновом венке» (ГМИИ).

Лит.: Tormo E., El divino Morales, Barcelona, 1917; Escobar Berjano D., El pintor Luis de Morales (El Divino), Madrid, 1918; Gaya Nuño J. A., Luis de Morales, Madrid, 1961.

МУРИ́ЛЬО (Murillo), Бартоломе Эстеван (крещён 1. I. 1618, Севилья — 3. IV. 1682, там же) — живописец. Уч. (у Х. де Кастильо) и работал в Севилье. Один из основателей (1660) и первый президент АХ Севильи. Писал картины на религ. и жанр. сюжеты, портреты. Произв.: цикл картин для мон. францисканцев в Севилье (1645—1646, АХ Сан-Фернандо в Мадриде; Лувр, Дрезд. г.), «Св. семейство» (1645—50, Прадо); «Сон Иакова» и «Исаак, благословляющий Иакова» (оба 1650-е гг., ГЭ); «Рождество богоматери» (1655, Лувр), цикл картин для мон. капуцинов в Севилье (1665—68, многие — в Пров. м. изящных иск-в, Севилья), «Отдых на пути в Египет» (1665—70, ГЭ), цикл картин для капеллы Ла Каридад в Севилье (1670—74; «Освобождение св. Петра из темницы» — в ГЭ), цикл картин «Притча о блудном сыне» (1660—80, собр. А. Бейт, Лондон), «Видение св. Антония Падуанского» (между 1665 и 1670, ГЭ), «Мадонна с младенцем» (1650—70-е гг., Питти; гал. Корсини, Рим; Дрезд. г. и др.), «Непорочное зачатие» (1660—70-е гг., собор в Севилье, Прадо, Лувр, ГЭ); цикл картин для августинского мон. в Севилье (1678), в т. ч. «Св. Фома Вильянуэва, раздающий милостыню» (Пров. м. изящных иск-в, Севилья); «Архангел Рафаил с епископом Ф. Домонте» (ок. 1680, ГМИИ); картины, изображающие детей (1645—54, Ст. пинакотека, Мюнхен; 1655—70, частн. собр., Лондон), «Мальчик с собакой» (1650-е гг., ГЭ), «Девочка — продавщица фруктов» (1650-е гг., ГМИИ), «Девушки у окна» (ок. 1665—75, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон); портреты — А. де Андраде (между 1650 и 1660, Метр.-м.), неизвестного кавалера (Прадо), каноника Миранды (Музей герцога Альбы, Мадрид), Ю. де Неве (1655—65, собр. Ленсдаун, Лондон); рис. в Нац. б-ке в Мадриде, Лувре, Брит. м.

Лит.: Левина И. М., Народные образы в произведениях Мурильо, «Искусство», 1956, № 6; Mayer A. L., Murillo, Stuttg., 1913; Montoto S., Bartolomé Estebán Murillo. Estudio biográfico crítico, Sevilla, 1923; Muñoz A., Murillo, Lpz., 1943; Pla Gargol J., Murillo, Gerona, 1951.

ПАЛЕ́НСИЯ (Palencia), Бенхамин (р. 7. VII. 1902, Альбасете) — живописец. Мастер пейзажа и натюрморта. Испытал влияние экспрессионизма и сюрреализма. Работает в Мадриде. Произв.: «Август» («Молотьба»; 1949, собр. Паленсии), «Пейзаж с быком» (1949), «Кастильский рассвет» (1951), «Путник» (1952), «Жёлтый луг» (1954), «Вид Толедо» (Музей совр. иск-ва, Мадрид).

ПАЧЕ́КО (Pacheco), Франсиско (крещён 3. II. 1564, Санлукар-де-Баррамеда, пров. Кадис — 1654, Севилья) — живописец, рисовальщик, теоретик иск-ва, поэт. Раскрашивал дер. скульптуру. Уч. в Севилье у Л. Фернандеса; в 1611 основал собств. мастерскую в Севилье. Учитель Д. *Веласкеса*, А. *Кано*, возможно, Ф. *Сурбарана*. С 1618 — цензор при инквизиции. Произв.: цикл картин из жизни св. Петра Ноласко для ц. мон. Ла Мерсед Кальсада в Севилье (1600—01, Пров. м. изящных иск-в, Севилья, и др.), изображения святых (Прадо), картины гл. алтаря мон. ц. Сан-Диего в Севилье (1616), «Св. Севастьян» (1616, госпиталь в Алькала-де-Гуадайра, пров. Сан-Севастьян), «Непорочное зачатие» (1628, собор в Севилье), картины гл. алтаря ц. Сан-Мигель в Херес-де-ла-Фронтера (1641) , портрет кавалера ордена Сантьяго (1626, собр. Клейнбергер, Нью-Йорк), ок. 170 портретных рис.

Соч.: Arte de la pintura, su antiguedad y grandeza, Sevilla, 1649.

Лит.: Asensio-y-Toledo J. M. de, Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, Sevilla, 1886; Rodríguez Marin F., Francisco Pacheco, maestro de Velásquez, Madrid, 1923.

РИБЕ́РА (Ribera; прозв. «Спаньолетто», Spagnoletto), Хусепе де [17.II. (?), 1591, Хатива, пров. Вален-

Х. де Рибера. „Оплакивание". 1637. Музей монастыря Сан-Мартино. Неаполь.

сия —2.IX.1652, Неаполь, Италия] — живописец, гравёр. Уч., вероятно, у Ф. Рибальты в Валенсии. В 1613 уехал в Италию. С 1616—18 работал в Неаполе, где стал придворным живописцем исп. вице-королей. Испытал в раннем творчестве влияние Караваджо (см. *Италия*). Писал картины на религ., мифологич. сюжеты, портреты; мастер офорта. Произв.: «Мученичество св. Варфоломея» (оф., 1624), «Силен» (оф., 1628); «Св. Иероним, внимающий звуку небесной трубы» (1626) и «Св. Севастьян и св. Ирина» (1628) — оба в ГЭ; «Мученичество св. Андрея» (1628, М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Демокрит» (1630, Прадо), цикл изображений апостолов (1630—40-е гг., Прадо, ГМИИ; Исп. об-во Америки, Нью-Йорк, и др.), «Диоген» (1637, Дрезд. г.), «Венера и Адонис» (1637, гал. Корсини, Рим), «Исаак благословляет Иакова» (1637, Прадо), «Св. Онуфрий» (1637, ГЭ), «Оплакивание» (1637, мон. Сан-Мартино, Неаполь), «Аполлон и Марсий» (1637, Музей старинного иск-ва, Брюссель); портреты — иезуита (1638, музей Польди-Пеццоли, Милан), музыканта (1638, собр. Либби, Толидо, США), кавалера ордена Сантьяго (ок. 1638, собр. Контини-Бонакосси, Флоренция); «Сон Иакова» (1639) и «Мученичество св. Варфоломея» (1639) — оба в Прадо; «Св. Инеса» (1641, Дрезд. г.), «Хромоножка» (1642, Лувр), «Обручение св. Екатерины» (1643, Метр.-м.), «Св. Антоний Отшельник» (1647, ГМИИ), «Поклонение пастухов» (1650, Лувр), «Причащение апостолов» (1651, мон. Сан-Мартино, Неаполь).

Лит.: Знаменовская Т. П., Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства, Л., 1955; Lafond P., Ribera y Zurbarán, P., 1909; Mayer A. L., Jusepe de Ribera, Lpz., 1909 и 1923; Tormo E., Ribera en el Museo del Prado, Barcelona, 1927; Du Gué Trapier E., Ribera, N. Y., 1952.

РОДРИ́ГЕС, Родригес Тисон (Rodríguez Tizón), Вентура (14.VII.1717, Мадрид — 26.VIII.1785, там же) — архитектор, представитель раннего классицизма. С 1752 возглавлял арх. отд. (в 1766—68 — гл. директор) АХ Сан-Фернандо в Мадриде. С 1764 — гл. арх. Мадрида. Работы: в *Мадриде*, *Бургосе*, *Вальядолиде*, *Мурсии*, *Овьедо*, *Памплоне*, *Хаэне*, *Кордове*.

Лит.: Llaguno y Amírola E., «Noticias de los arquitectos de España», Madrid, 1829, IV.

САНЧЕС КОЭЛЬО (Sánchez Coello), Алонсо (ок. 1531, Бенифайро, пров. Валенсия—8. VIII. 1588, Мадрид)—живописец. Юность провёл в Португалии,уч. в Брюсселе у А. Мора (см. *Нидерланды* Старые). С 1555 работал в Мадриде. Придворный худож. Филиппа II. Писал портреты и картины на религ. сюжеты: «Обручение св. Екатерины» (1578), «Св. Себастьян» (1582)— оба в Прадо; изображения святых (1580—82, Эскориал), портреты — Филиппа II (ок. 1575), инфант Исавели Клары Эухении и Каталины Микаэлы (ок. 1571), инфанты Исавели Клары Эухении (1579), инфанта дон Карлоса и др. — все в Прадо; Анны Австрийской (1571, Художеств.-историч. м., Вена); эрцгерцогов Рудольфа Австрийского (1567) и Эрнеста Австрийского (1568) — в Бакингемском дворце, Лондон; молодого кавалера [А. Фарнезе(?), Нац. гал., Дублин].

А. Санчес Коэльо. Портрет инфанты Исавели Клары Эухении. 1579. Прадо. Мадрид.

Лит.: Rablot-Delondre L., Portraits d'infantes, P., 1913; San Román F. B., Alonso Sánchez Coello, Lisboa, 1938.

СИЛОЭ́ (de Siloé), Диего де (ок. 1495, Бургос — 22. X. 1563, Гранада) — архитектор и скульптор. По-видимому, сын Хиля де *Силоэ*. До 1519 путешествовал и работал в Италии, где испытал влияние Микеланджело (см. *Италия*) и флорент. школы. С 1519 работал при соборе в *Бургосе* («Золотая лестница», 1519—23, надгробия епископа д'Акунья, ум. в 1495, и каноника Д. Сантандера, ум. в 1532, и др.), с 1528 руководил постройкой собора в *Гранаде*, где выполнил значит. часть скульпт. работ. Работал также в *Малаге*, *Пласенсии*, *Саламанке*, *Авиле*, *Альмерии*.

Лит.: Huidobro L., Diego de Siloé, «Bul. de la Com. Mon. hist. y art. de Burgos», 1922/23; Wethey H. E., The early works of Bartolomé Ordóñez and Diego Siloé, «The Art Bulletin», N. Y., 1943.

СИЛОЭ́ (de Siloé), Хиль де — скульптор. Между 1486—99 возглавлял большую мастерскую в Бургосе. Работал под влиянием флам. дер. пластики, применяя в орнаменте приёмы «мудехар». Произв.: ретабло и ряд надгробий ц. мон. Мирафлорес в *Бургосе*, надгробие Хуана де Падилья (ок. 1492, Археологич. м. Бургоса).

Лит.: Wethey H. E., Gil de Siloé and his school, Cambr. (Mass.), 1936.

СОЛА́НА, Гутьеррес Солана (Gutiérrez Solana), Хосе (28. II. 1885, Мадрид — 24. IV. 1945, там же) — живописец и график. Уч. в АХ Сан-Фернандо в Мадриде. Работал в Мадриде, Сантандере, Париже. Произв.: «Возвращение с рыбной ловли» (ок. 1922), «Пирушка в кафе Помбо» (1920), «Семейный портрет», «Посещение епископа» — все в Нац. м. совр. иск-ва, Мадрид; «Хористки» (1922) и «Общество в лавке» — в Музее совр. иск-ва, Барселона; «Гиганты и карлики» (1932), «Индейцы» (1934), портрет М. де Унамуно (1936), «Пляска смерти» (собр. Валеро, Мадрид), «Маскарад» (1938, собр. Невиль, Мадрид).

Лит.: Casou J., José Gutiérrez Solana, P., 1927; Sánchez-Camargo M., Solana. Vida y pintura, Madrid, 1962.

СОРО́ЛЬЯ, Соролья-и-Бастида (Sorolla y Bastida), Хоакин (27. II. 1863, Валенсия — 11. VIII. 1923, Мадрид) — живописец. Основатель импрессионистич. школы в И. Уч. в Высшей школе изящных иск-в Сан-Карлос в Валенсии, в Риме у Ф. Прадильи и в Париже. Работал в Мадриде. Проф. АХ Сан-Фернандо в Мадриде (с 1919). Произв.: «А ещё говорят, что рыба дорога!» (1894, Нац. м. совр. иск-ва, Мадрид), «За шитьём паруса» (1896, Междунар. гал. совр. иск-ва, Венеция), «Приготовление изюма» (1901, ГМИИ); «Купание лошади» (1909), «После купания» (1915), «Валенсийские рыбаки» (1916) — все в Доме Сорольи, Мадрид; серия из 14 полотен «Испанские области» (1913—19, Исп. об-во Америки, Нью-Йорк); портреты — жены худож. (1906, Метр.-м.), Х. Бенавенте (1917), А. Мачадо (Исп. об-во Америки, Нью-Йорк).

И. Сулоага. Портрет матадора Корсито. 1909. Частное собрание. Нью-Йорк.

Лит.: Doménech R., Sorolla, Madrid, 1910; Gil R., Joaquín Sorolla, Madrid, 1913; Pantorba B. de, La vida y la obra de Joaquín Sorolla, Madrid, 1953.

СУЛОА́ГА, Сулоага-и-Савалета (Zuloaga y Zabaleta), Игнасио (26.VII. 1870, Эйвар, пров. Гипускоа— 31. X. 1945, Мадрид)— живописец. Уч. в Париже у Э. Карьера и в Риме (ок. 1890). Работал в Эйваре, Мадриде, Сеговии, Севилье и Париже. Писал жанр. картины, портреты, пейзажи, обращался к скульптуре. Произв.: «Озорное словцо»(1902, частн. собр., Буэнос-Айрес),

«Деревенские торреро» (1906, Нац. м. совр. иск-ва, Мадрид), «Ведьмы из Сан-Мильяна» (1907, Нац. художеств. м., Буэнос-Айрес), портрет матадора Корсито (1909, частн. собр., Нью-Йорк), «Герой фьесты» (1910, Исп. об-во Америки, Нью-Йорк), «Семья моего дяди Даниеля» (1910, М. изящных иск-в, Бостон); «Приготовление к бою быков» (1903), «Карлик Грегорио, бурдючник» (1908), портрет И. И. Щукина — все в ГЭ; «Испанки в ложе» (ГМИИ), «Вид Калатаюда» (1922, Нац. м. совр. иск-ва, Мадрид); портрет М. де Фальи (1932), автопортрет (1943) — оба в собр. Сулоага.

Лит.: Benedite L., Ignacio Zuloaga, P., [s. a.]; Lafuente Ferrari E., La vida y la obra de I. Zuloaga, Madrid, 1950; Ribera C., Zuloaga. Su vida y su obra, San Sebastián, 1955.

СУРБАРА́Н (Zurbarán), Франсиско (крещён 6. XI. 1598, Фуэнте-де-Кантос, пров. Бадахос — ок. 1664, Мадрид) — живописец. Уч. в Севилье у П. де Вильянуэва (с 1614) и, возможно, у Ф. *Пачеко*. Жил и работал в Льеренье (пров. Бадахос, 1617—28), с 1628 — в Севилье. Испытал в раннем творчестве влияние Караваджо (см. *Италия*). Писал гл. обр. картины на религ. сюжеты, портреты, натюрморты: «Христос-мальчик» (конец 1620-х гг., ГМИИ), цикл картин из жизни св. Петра Ноласко для мон. Ла Мерсед Кальсада в Севилье (1628—30, Прадо), цикл картин из жизни св. Бонавентуры для ц. мон. францисканцев в Севилье (1629; часть исполнена Ф. де *Эррера* Старшим; Дрезд. г., Лувр), «Видение св. А. Родригеса» (1630, Прадо),

Ф. Сурбаран. „Св. Лаврентий". 1636. Эрмитаж. Ленинград.

«Апофеоз св. Фомы Аквинского» (1631, Пров. м. изящных иск-в, Севилья), портреты монахов ордена мерседариев (ок. 1633, АХ Сан-Фернандо, Мадрид), «Натюрморт с четырьмя сосудами» (ок. 1632—34, Прадо), «Чудо в трапезной при посещении её св. Уго» (1635, Пров. м. изящных иск-в, Севилья), «Св. Лаврентий» (1636, ГЭ), цикл картин «Подвиги Геракла» (1634, Прадо), «Натюрморт с апельсинами» (1633, собр. Контини-Бонакосси, Флоренция), «Св. Андрей» (1630-е гг., Музей изобразит. иск-в, Будапешт), портрет доктора прав (1630—40 или ок. 1658—1660, собр. Гарднер, Бостон), цикл картин для мон. Ла Картуха в Херес-де-ла-Фронтера (1638—39, Пров. м., Кадис; М. изящных иск-в, Гренобль; Метр.-м.), цикл картин с изображением женщин-святых (1630—40-е гг., Нац. гал., Лондон; Прадо; Музей Фабр, Монпелье; Пров. м. изящных иск-в, Севилья, и др.), цикл картин для мон. в Гуадалупе (1638—47); «Мадонна с младенцем» (1658, ГМИИ); «Отрочество мадонны» (ок. 1660) и «Распятие» (нач. 1660-х гг.) — в ГЭ; «Непорочное зачатие» (1661, М. изобразит. иск-в, Будапешт).

Лит.: Малицкая И. М., Франсиско Сурбаран, М., 1963; Lafond P., Ribera et Zurbarán, P., 1909; Kehrer H., Francisco de Zurbarán, Münch., 1918; Cascales y Múñoz J., Francisco de Zurbarán, Madrid, 1931; Gaya Nuño J. A., Zurbarán, Barcelona, 1948; Soria M., The painting of Zurbarán, L., 1953; Guinard P., Zurbarán et les peintres espagnoles de la vie monastique, P., 1960.

У́ГЕ (Huguet), Хайме (умер в 1492) — живописец. Представитель каталонской школы раннего Возрождения. Работал в 1440—47 в Сарагосе, затем в Таррагоне и с 1448 — в Барселоне. Писал картины для ретабло. Произв.: триптих св. Георгия (до 1448; центр. часть — «Св. Георгий и принцесса») — в М. изящных иск-в Каталонии, Барселона), ретабло св. Бернардина и ангела-хранителя (1462, сакристия собора в Барселоне), ретабло св. Абдона и Сенена в ц. Сан-Мигель в Таррасе (ок. Барселоны, 1459—1460); алтарь св. Винцента из Саррии (между 1450 и 1460), алтарь св. Августина (1486, центр. часть — «Посвящение св. Августина в сан епископа») — оба в М. изящных иск-в Каталонии, Барселона; алтарь «Поклонение волхвов» в ц. Санта-Агеда в Барселоне (1463).

Лит.: Rowland R., Jaime Huguet. A study of late gothic painting in Catalonia, Cambr. (Mass.), 1932; Gudiol J., y Ainaud J., Jaime Huguet, Barcelona, 1948.

ФЕРНА́НДЕС, Эрнандес (Fernández, Hernández), Грегорио (ок. 1576, Сантьяго-де-Компостела — 22.I. 1636, Вальядолид) — скульптор. Глава кастильской скульпт. школы 17 в. С 1605 работал в Вальядолиде. Автор ретабло и раскраш. дер. скульптуры, проносимой во время религ. шествий по улицам (т. н. «пасос»). Произв.: «Мёртвый Христос» (1605, Прадо), ретабло ц. Сан-Мигель в Вальядолиде (1606); «Оплакивание» (1616), «Св. Вероника», «Крещение Христа», «Св. Тереза» (1627) — все в Нац. м. религ. скульптуры, Вальядолид; «Скорбящая богоматерь» (ц. Вера Крус, Вальядолид), ретабло ц. Сан-Мигель в Витории (1624) и собора в Пласенсии (1626).

ФОРТУ́НИ, Фортуни-и-Карбо (Fortuny y Carbo), Мариано (11.VI. 1838, Реус, Каталония — 21.XI. 1874, Рим) — живописец, график. Уч. в Высшей школе изящных иск-в Сан-Хорхе в Барселоне (с 1853) и в Риме (с 1857). Работал в Барселоне, Севилье, Гранаде, Париже (1860, 1866—67). Посетил Марокко (1859, 1862, 1871). Изучал произв. Д. *Веласкеса*, Дж. Б. Тьеполо (см. *Италия*), Ф. *Гойи* и Э. Месонье (см. *Франция*). Писал жанр. картины, пейзажи. Автор рис. пером, акв. и офортов. Произв.: «Битва при Тетуане» (1861—65), «У викария» (1869) — оба в Музее совр. иск-ва, Барселона; «Любители гравюр» (1866, там же, и 1867, ГМИИ), «Дворик в Гранаде» (частн. собр., Барселона), «Заклинатели змей» (1870, ГМИИ), «Араб» (ГЭ), «Выбор модели» (1874, собр. Гарднер, Бостон), «Обнажённая на пляже в Портичи» (1874, Прадо).

Лит.: Maseras A. y Fages de Climent C., Fortuny. La mitad de una vida, Madrid, 1932; Maseras A., El pintor Fortuny, Barcelona, 1938; Gil Firoll L., Fortuny, [s. l.], 1952.

ХИЛЬ ДЕ ОНТАНЬО́Н (Gil de Hontañón) — семья архитекторов 16 в. Наиболее известны: 1) Хуан [до 1480—1531, Саламанка (?)] — строитель позднеготич.

соборов в *Саламанке*, *Сеговии*, *Севилье*. 2) Родриго (ок. 1500—31.V.1577, Сеговия) — сын и ученик Хуана. Завершил важнейшие постройки отца. Самостоят. работы (в духе «платереско» и ренессанса) — в *Касересе*, *Сьюдад-Родриго*, *Сантьяго-де-Компостела*, *Алькала-де-Энарес*, *Леоне*, *Пласенсии*, *Саламанке*, *Сеговии*.

Лит.: Lampérez y Romea V., Historia de la arquitectura cristiana española..., Madrid, 1930; Llaguno y Amírola, «Noticias de los arquitectos de España», Madrid, 1829, IV.

ЧУРРИГЁРА (de Churriguera) де — семья архитекторов и скульпторов 17—18 вв. Наиболее известен Хосе Бенито (21. III. 1665, Мадрид — 2. III. 1725, там же). Строил в *Саламанке*, с 1689 — в *Мадриде*, также в *Алькала-де-Энарес*. Автор многочисл. алтарных композиций и ретабло. Именем Ч. назван исп. вариант барокко («стиль чурригереско»). В Саламанке работали братья Хосе Бенито — Хоакин (1674—1724) и Альберто (1676—1740), строивший также в *Вальядолиде*.

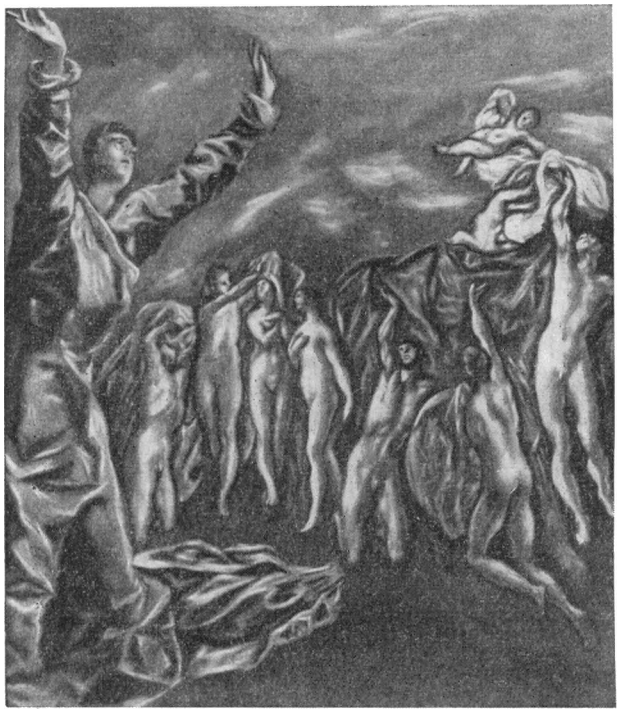
Лит.: Llaguno y Amírola, «Noticias de los arquitectos de España», Madrid, 1829, IV; Schubert O., Geschichte des Barock in Spanien, Esslingen a. N., 1908; Verrié F. P., Los barceloneses Churriguera, «Divulgación Histórica», Barcelona, 1949, VII.

ЭГАС (de Egas) де — семья архитекторов и скульпторов 15—16 вв. Наиболее известны: 1) Аннекин (собств. Ян ван дер Эйккен, J. van der Eycken; нач. 15 в., Брюссель, Бельгия — ок. 1494, Толедо) — архитектор и скульптор. Ранние работы — в Ауденарде и Брюсселе (см. *Бельгия*). С 1458 руководил достройкой собора в *Толедо*. Выполнил ряд надгробий в Гуадалупе. 2) Энрике (ок. 1455, Толедо — ок. 1534, там же) — архитектор, один из создателей «стиля платереско». Сын и ученик Аннекина. Работы: в *Вальядолиде*, *Толедо*, *Гранаде*, *Сарагосе*, *Сантьяго-де-Компостела*, *Хаэне*.

Лит.: Rubio e Isid G., El maestro Egas en Guadalupe, Madrid, 1912; Meyer A. L., Die Zeichnungen des Annequin Egas in Guadelupe, в кн.: Kunstchronik XXIV, [s.l.], 1913.

ЭЛЬ ГРЕ́КО (El Greco; собств. Теотокопули, Theotocopuli), Доменико (1541, о-в Крит — 7.IV.1614, Толедо) — живописец, грек по происхождению. Уч., по-видимому, на о-ве Крите у местных иконописцев. После 1560 уехал в Венецию, возможно, уч. у Тициана (см. *Италия*). С 1570 работал в Риме. Ок. 1577 поселился в Испании, работал гл. обр. в Толедо. В раннем творчестве испытал влияние Тициана, Я. Тинторетто, Я. Бассано, Микеланджело (см. *Италия*). Писал картины на религ., мифологические и жанр. сюжеты, портреты, пейзажи. Произв.: «Исцеление слепого» (около 1565, Дрезд. г.; около 1570, Нац. гал., Парма, Италия); картины для алтаря ц. Санто-Доминго эль Антигуо в Толедо (1577—79), в т. ч. «Вознесение Марии» (1577, Художеств. ин-т, Чикаго); «Снятие одежд с Христа» («Эсполио»; 1577—79, собор в Толедо), «Поклонение имени Иисуса» (ок. 1579, Эскориал), «Мученичество св. Маврикия» (1580—82, Эскориал), «Погребение графа Оргаса» (1586—88, ц. Санто-Томе, Толедо), «Св. семейство» (ок. 1590—95, Кливлендский м. иск-ва, США), картины гл. алтаря ц. коллегии Марии Арагонской в Мадриде (1596—1600); картины гл. алтаря капеллы Сан-Хосе в Толедо (1597—99), в т. ч. «Св. Мартин и нищий» (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон); «Поклонение пастухов» (ок. 1605—10, Прадо; 1612—14, Метр.-м.), «Моление о чаше» (1605—10, М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Снятие пятой печати» (1610—14, Метр.-м.), «Сошествие св. Духа» (1610—14, Прадо), «Лаокоон» (1610—14, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Вид Толедо» (1610—14, Метр.-м.), «Обручение Марии» (1613—14, М. иск-в РНР, Бухарест), серия изображений апостолов (1610—14, Дом-музей Э.Г., Толедо), апостолы Пётр и Павел (1614, ГЭ; Нац. м., Стокгольм, и др.); портреты — неизвестного рыцаря (1578—80) и неизвестного (ок. 1600) — оба в Прадо, «Дама в мехах» (ок. 1577—78, собр. Максуэлл, Глазго), автопортрет [(?), ок. 1595—1600, Метр.-м.], гл. инквизитора Ниньо де Гевара (1600—01, Метр.-м.), А. де Коваррубиас (ок. 1600—02, Лувр), кардинала Таверы (ок. 1608—14, госпиталь Сан-Хуан Баутиста, Толедо), поэта О. Парависино (1609, Музей изящных иск-в, Бостон).

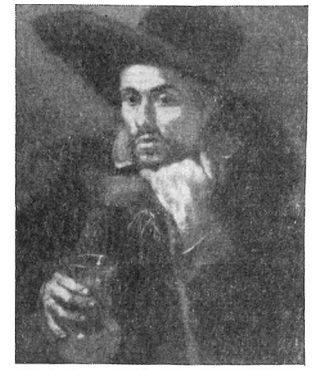
Эль Греко. „Снятие пятой печати". 1610—14. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.



Лит.: Валлантен А., Эль Греко (Доменико Теотокопули), [сокр. пер. с франц.], М., 1962; Кампиш А., Греко, Будапешт, 1962; Cossio M., El Greco, Madrid, 1908; Legendre M., El Greco, N. Y., 1947; Goldscheider L., El Greco, 2 ed., L., 1949; D. Greco. Peintures. Introd. Michel P. H., P., 1950; Camón Aznar J., Dominico Greco, t. 1—2, Madrid, 1950; Guinard P., El Greco, Genève, 1956; Kehrer H., El Greco in Toledo, Stuttg., 1960; Wethey H. E., Greco and his school, v. 1—2, Princeton, 1962; Bronstein L., El Greco, Mil., 1963.

ЭРРЕ́РА (de Herrera), Хуан Баутиста де (ок. 1530, Мовельян, пров. Сантандер — 15. I. 1597, Мадрид) — архитектор. Гл. представитель позднего ренессанса в арх-ре И. Арх-ру изучал в Брюсселе (1548—51), в составе исп. армии пробыл неск. лет в Италии. С 1559 работал на стр-ве *Эскориала*, которое возглавил с 1567. Др. работы: в *Севилье*, *Вальядолиде*, *Гранаде*, *Мадриде*, *Толедо*, *Бадахосе*.

Ф. Эррера. „Любитель выпить". Около 1635. Вустерский художественный музей. США.



Лит.: Ruis de Arcante A., Juan de Herrera, [s. l.], 1936; Llaguno y Amírola, «Noticias de los arquitectos de España», Madrid, 1829, IV.

ЭРРЕ́РА (de Herrera; прозв. Старший, El Viejo), Франсиско де (1576, Севилья — 1656, Мадрид) — живописец, гравёр, медальер. Работал в Севилье, с 1650 — в Мадриде. Первый учитель Д. *Веласкеса*. Произв.: «Апофеоз св. Эрменгильда» (1624, Пров. м. изящных иск-в, Севилья),

«Страшный суд» (1629, ц. Сан-Бернардо, Севилья), картины из жизни св. Бонавентуры для францисканского мон. в Севилье (1629, часть исполнена Ф. Сурбараном), «Св. Иероним» (1636,М. изящных иск-в и керамики, Руан), «Св. семейство» (М. изящных иск-в и совр. иск-ва, Бильбао), «Видение св. Василия» (1639, Пров. м. изящных иск-в, Севилья), «Св. Василий, диктующий свою доктрину» (1639, Лувр), «Уличные музыканты» (Карт. гал. Чернин, Вена), «Любитель выпить» (ок. 1635, Вустерский художеств. м., США).

Лит.: Thacher J. S., Les peintures de Francisco Herrera le Vieux, «The Art Bulletin», 1937.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Высшая школа арх-ры в Мадриде, осн. в 1845. **Высшая тех. школа арх-ры** в Барселоне, осн. в 1874. **Нац. школа изящных иск-в Сан-Фернандо,** осн. в 1774; **Нац. школа графич. иск-в,** осн. в 1911,— обе в Мадриде. **Высшая школа изящных иск-в Сан-Хорхе** в Барселоне. **Высшая школа изящных иск-в Санта-Исавель де Унгрия** в Севилье, осн. в 1940. **Высшая школа изящных иск-в Сан-Карлос** в Валенсии, осн. в 1756. **Практич. школа керамики** в Манисесе (пров. Валенсия).

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

О б щ и е. **Корол. академия изящных иск-в Сан-Фернандо** (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) в Мадриде, осн. в 1744,— АХ Испании; изд. «Boletín». **Корол. академия изящных иск-в Сан-Хорхе** в Барселоне, осн. в 1849. **Корол. академия наук, литературы и благородных иск-в** в Кордове, осн. в 1810; изд. «Boletín». **Корол. академия изящных иск-в Сан-Тельмо** в Малаге, осн. в 1849. **Корол. академия изящных иск-в Санта-Исавель де Унгрия** в Севилье, осн. в 1660; изд. «Boletín». **Корол. академия изящных иск-в и историч. наук** в Толедо, осн. в 1916; изд. «Boletín». **Корол. академия изящных иск-в Ла Пурисима Консепсьон** в Вальядолиде, осн. в 1746. **Корол. академия благородных и изящных иск-в Сан-Луис** в Сарагосе, осн. в 1792; изд. «Boletín». **Ассоциация друзей музеев** в Барселоне, осн. в 1933; 980 чл. **Ин-т Испании** в Мадриде, осн. в 1938, объединяет чл. всех академий страны, включает отд. изящных иск-в; изд. «Anuario». **Научный, лит. и художеств. Атеней** в Мадриде, осн. в 1820; 2700 чл. **Научный, лит. и художеств. Атеней** в Маоне (о-в Менорка), осн. в 1905; 314 чл., изд. «Revista de Menorca». **Служба охраны нац. художеств. наследия** при Министерстве просвещения в Мадриде, осн. в 1929; изд. каталоги и путеводители. **Ин-т любителей исп. иск-ва** в Барселоне, осн. в 1941. **Ин-т иск-в** в Сарагосе, осн. в 1953. **Пров. комиссия по историч. и художеств. памятникам Барселоны,** осн. в 1844.

А р х и т е к т у р а. **Генеральная дирекция арх-ры** в Мадриде, осн. в 1940. **Коллегия арх. И.** в Мадриде, осн. в 1940; изд. «Boletín» и «Arquitectura». **Офиц. коллегия арх. Каталонии и Балеарских о-вов** в Барселоне, осн. в 1931; изд. «Cuadernos de arquitectura».

И з о б р а з и т. и д е к о р. и с к - в о. **Ассоциация исп. писателей и худож.** в Мадриде, осн. в 1872. **Ассоциация живописцев и скульпторов И.** в Мадриде, осн. в 1910; изд. «Gaceta de Bellas Artes». **Ин-т иск-в «Диего де Веласкес»** в Мадриде; изд. «Archivo español de arte».

ПЕРИОДИКА (ЖУРНАЛЫ)

«Archivo español de arqueología» («Испанский архив археологии») и **«Archivo español de arte»** («Испанский архив искусства») — оба изд. Ин-том иск-в «Диего де Веласкес», выходят 4 раза в год с 1937 в Мадриде (в 1925—37 выходил один ж. под назв. «Archivo español de arte y arqueología»). **«Arquitectura»** («Архитектура») — выходит ежемесячно с 1959 в Мадриде (в 1941—58 выходил под назв. «Revista nacional de arquitectura»). **«Arte y hogar»** («Искусство и домашний очаг») — выходит 10 раз в год с 1944 в Мадриде. **«Cuadernos de arquitectura»** («Тетради по архитектуре»)— орган Офиц. коллегии арх. Каталонии и Балеарских о-вов, выходит нерегул. с 1944 в Барселоне. **«Goya»** («Гойя») — художеств. ж., выходит раз в 2 мес. с 1954 в Мадриде. **«Índice de artes y letras»** («Указатель искусств и литературы») — выходит ежемесячно с 1945 в Мадриде. **«Museos de arte de Barcelona. Anales y boletín»** («Художественные музеи Барселоны. Анналы и бюллетень») — выходит один раз в год с 1941 в Барселоне. **«Revista de archivos, bibliotecas y museos»** («Обозрение архивов, библиотек и музеев») — выходит 2 раза в год с 1871 в Мадриде (ж. изменял своё назв., под существующим назв. выходит с 1896).

А в т о р ы: очерк — Т. П. Каптерева (вступит. разделы очерка, изобразит. иск-во 11—18 вв. и 20 в.), И. М. Левина (изобразит. иск-во 19 в.), Е. И. Кириченко (ср.-век. арх-ра), Г. А. Саркисьян (вступит. разделы очерка, арх-ра 16—19 вв.), О. М. Гарсиа (арх-ра 20 в.), Л. А. Ельницкий (иск-во древнего периода), Т. Н. Яковлева (декор. иск-во), Н. Н. Садомская (нар. иск-во); справочная часть — Т. П. Каптерева (изобразит. иск-во), Е. И. Кириченко, Г. А. Саркисьян, Е. М. Томиловская (арх-ра). К о н с у л ь т а н т К. М. Малицкая.

ИТАЛИЯ

(ИТАЛЬЯНСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ITALIA. REPUBBLICA ITALIANA)

Художественной культуре Италии — государства на Ю. Европы, занимающего Апеннинский п-ов, часть материка к Ю. от Альп, о-ва Сицилия, Сардиния и др., — принадлежит одно из центральных мест в истории мирового искусства. С древности на территории И. развивались многочисленные местные культуры, скрещивались разнообразные (в т. ч. шедшие из Древней Греции) внешние влияния. Те и другие послужили базой для формирования в 1-м тысячелетии до н.э. искусства *Рима Древнего* (см.), превратившегося на рубеже н. э. в мощную рабовладельческую империю и широко распространившего в порабощённых странах Европы, Азии и Африки принципы античной культуры (в зодчестве, в скульптурном портрете, в декоративном искусстве и т. д.). Падение Римской империи в 5 в. и феодализация И., сопровождавшиеся многочисленными иноземными нашествиями, определили условия, в которых формировалось собственно итальянское средневековое искусство, развивавшееся в политически раздробленной стране во многих самостоятельных художественных центрах.

Начавшийся в 10 в. бурный рост торгово-ремесленных городов, постоянное соприкосновение с традицией античной культуры и её обильными в И. памятниками создали возможность для раннего появления в средневековом искусстве И. светских реалистических и гуманистических тенденций. С большой силой эти новые тенденции выразились в искусстве Проторенессанса (последняя треть 13 в. — 14 в.). Но подлинно революционным было утверждение реализма в пору расцвета раннебуржуазной культуры Возрождения (15 в.— 1-я четверть 16 в.). Жизнеутверждающие героические идеалы итальянского искусства Возрождения, присущее ему возвышенное представление о человеке и его безграничных возможностях, гармоничность образов, сочетающих духовную активность с пластической выразительностью тела, оказали огромное влияние на всю последующую культуру человечества. Мощный толчок был дан развитию гражданской архитектуры. Мировое значение получили школы Флоренции в 15 в., Рима и Венеции — в 16 в., когда отчётливо сформировались и общенациональные особенности искусства И., достигшей, однако, политического единства лишь во 2-й пол. 19 в. Наступивший в 16 в. экономический упадок И., усугублённый феодально-католической реакцией и новой волной захватнических вторжений, привёл к трагическому кризису культуры Возрождения, выразившемуся, в частности, в появлении в И. субъективистского искусства маньеризма. В И. родилось и искусство барокко, господствовавшее здесь в 17—18 вв. и отразившее новые представления о безграничности, динамике и изменчивости мироздания, о сложных и противоречивых соотношениях человека и мира. В этот период против официального искусства, полного парадного блеска и декоративной пышности, против идеализированной академической живописи выступили реалистические течения, мастера которых стремились ввести в круг «большого искусства» обыденные, прозаические явления народной жизни. В 19 в. реализм получил опору в демократическом национально-освободительном движении. На основе сложных и противоречивых исканий искусства И. 20 в. выросли, с одной стороны, абстракционизм и родственные ему течения, с другой — сформировавшееся в боях с фашизмом реалистическое искусство, с его общественной идейной активностью и пластической экспрессией. Архитектура И., пережившая расцвет в эпохи Возрождения и барокко, после 2-й мировой войны вновь заняла одно из ведущих мест в мире, выделяясь смелостью и совершенством конструкций, подчёркнутой остротой художественных решений, тактичным включением новых зданий в природную среду и исторически сложившийся городской ансамбль. На протяжении веков определилось национальное своеобразие искусства И., тяготеющего к героизированному восприятию человека и мира, величественным, монументальным и гармоничным образам, к значительным, крупномасштабным формам. В И. зародились многие важнейшие художественные движения и стили, виды искусства и технические новшества. И.— родина научной перспективы и анатомии, террасного парка и театральной декорации, классической «чистой» фрески и майоликовой скульптуры, резцовой гравюры на меди и гравюры «кьяроскуро», мраморной «флорентинской» мозаики, филигранного и кракелированного стекла, перспективного рельефа и медали, а в 20 в. — пространственных армоцементных конструкций. И. выдвинула плеяду величайших мастеров искусства, таких, как *Джотто* и *Брунеллески*, *Леонардо да Винчи*, *Рафаэль* и *Микеланджело*, *Джорджоне* и *Тициан*, *Браманте* и *Палладио*, творчество которых сыграло огромную роль в художественном развитии всего человечества.

Бронзовая статуэтка из нураге Альбини (Сардиния). Археологический национальный музей. Кальяри.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Древнейшие памятники искусства, найденные на территории И., относятся к позднему палеолиту. Это — незначительные остатки изображений, нацарапанных на стенах грота Романелли (Romanelli) близ города Кастро (Castro, историческая область Апулия), и статуэтки женщин (с преувеличенными формами) из стеатита и серпентина, обнаруженные в пещере Барма-Гранде (Barma Grande) близ деревни Гримальди (Grimaldi, Лигурия) и на стоянке Савиньяно (Savignano) на реке Панаро в Эмилии. Жилищами служили гл. обр. пещеры, которые нередко использовались и для культовых целей.

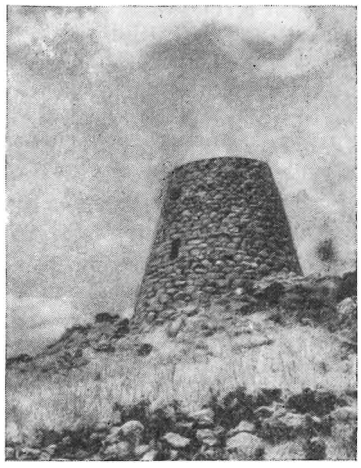
Следующим этапом культурного развития доисторической И. был энеолит (2-я пол. 3-го — 1-я пол. 2-го тысячелетий до н. э.), т. к. новый каменный век здесь не проявился в чистом виде. Для энеолита характерна керамика с геометрическим орнаментом, которая напоминает эгейскую керамику того же времени (см.

Эгейское искусство), южноевропейскую «ленточную» керамику (типа керамики Извоаре, см. *Румыния*) и «колоколовидные» сосуды (см. *Испания*). Орнамент состоял из процарапанных или нанесённых краской линий, геометрических фигур, коротких штрихов (иногда в форме запятой или треугольника). Образцы энеолитической керамики были найдены гл. обр. в пунктах Мольфетта (Molfetta), Матера (Matera), Стентинелло (Stentinello) и в гроте Папоротников (delle Felci) на о-ве Капри.

Эпоха бронзы в И. (2-я пол. 2-го тысячелетия до н. э.) отмечена широким импортом керамики из эгейского мира (значительная часть находок относится уже к субмикенскому периоду, см. *Греция* Древняя). Позднемикенская и раннегреческая традиции повлияли и на местное производство керамики (Сицилия, Апулия, Пицен). О столь же глубоком эгейском влиянии свидетельствуют геометризованные бронзовые фигурки божеств и воинов, найденные на о-ве Сардиния. Им свойственны критские (позднеминойские) черты (см. *Эгейское искусство*). В Сардинии сложился и один из типов мегалитических сооружений — «нураге» (nuraghe) — круглая башня, высотой 10—12 *м*, с ложнокупольным покрытием, отчасти напоминающая эгейский толос. Древнейшие нураге восходят к нач. 3-го тысячелетия до н. э. Вероятно, они служили убежищами в случае военного нападения и использовались для культовых целей.

В Северной И. в эпоху бронзы развилась культура террамар, ведущих происхождение от приальпийских свайных поселений (см. *Швейцария*). Террамара представляла собой искусственное земляное возвышение, обычно с деревянными платформами на сваях; на каждой платформе было расположено несколько хижин, круглых, полукруглых или прямоугольных в плане. На террамарах найдены украшенные геометрическим орнаментом изделия — керамические (погребальные урны, статуэтки) и бронзовые (топоры, фибулы, т. н. бритвы); в художественном отношении они примитивны. В ряде районов материковой И. (долина Камоника в Ломбардии, Приморские Альпы и др.) встречаются относящиеся к эпохе бронзы (а частично и к более позднему времени) высеченные на скалах геометризованные изображения людей и животных. Ряд культур, родственных культуре террамар и часто объединяемых общим термином «апеннинская культура», сложился и на территории Средней И.

В эпоху железа (с 10 в. до н. э.) на территории И. возникает ряд культур, оставивших значительные археологические следы. Среди них одной из ведущих была культура Вилланови, существовавшая в 9—5 вв. до н. э. в восточной части Средней И. и Паданской

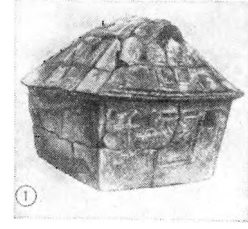


Нураге близ Нуоро (Сардиния).

равнины и названная по деревне Вилланова (Villanova, близ Болоньи), где впервые были найдены её следы. Обнаруженный здесь некрополь состоял из индивидуальных могил с сожжениями в глиняных урнах биконической формы, иногда с процарапанным или нанесённым краской геометрическим орнаментом. Следы культуры Виллановы найдены и в самой *Болонье*, которая уже тогда была застроенным глинобитными хижинами крупным поселением, со стихийной планировкой узких улиц. Для культуры Виллановы характерны также различные бронзовые изделия (топорики, фибулы, сосуды) и найденные в захоронениях Средней И. глиняные «урны-хижины», воспроизводящие в миниатюре реальные жилища (глинобитные хижины с лёгким деревянно-соломенным покрытием). В Северной и Средней И. (в частности, на Палатинском холме в Риме) найдены основания подобных хижин, круглые и овальные в плане. В центре такой хижины находился столб, поддерживавший крышу; на некотором расстоянии от него располагался очаг; снаружи выступающий скат крыши также опирался на столбы.

Культура Виллановы оказала заметное влияние на существовавшую в 8—2 вв. до н. э. в западной части Средней И. культуру *этрусков* (см.). Их достижения в области архитектуры (в частности, тосканский ордер), бронзовой и каменной пластики, настенной живописи, расписной керамики, обработки металла послужили одной из важнейших отправных точек в развитии древнеримского искусства.

С племенем венетов (см. *Иллирийцы*) связывают культуру Эсте (Este, Венето), достигшую расцвета в 7—5 вв. до н. э. Для культуры Эсте характерны глиняные сосуды, украшенные геометрическим орнаментом (процарапывание, инкрустация бронзой, роспись), а также бронзовые «ситулы» (суживающиеся книзу вёдра), декор которых включает стилизованные изображения людей и животных.



1

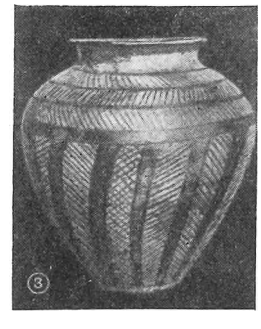
В это же время в Пицене существовала культура, испытавшая воздействие этрусков и архаического искусства *Греции* Д р е в н е й (см.; статуя воина из Капестрано, Capestrano, Абруццо-э-Молизе) и воспринявшая традиции предшествующей эпохи, как эгейские (спиралевидная орнаментика микенского типа, см. *Эгейское искусство*), так и местные, как показывает стела из Новилары (Novilara, Марке) с изображением охоты, напоминающим наскальные рисунки в долине Камоника в Ломбардии.

2

Примерно до начала 4 в. до н. э. существовала и культура Голасекки (Golasecca, Ломбардия), распространившаяся в западной части Паданской равнины (вазы с процарапанным геометрическим орнаментом и лаковым покрытием, изделия из бронзы).

Самниты, спустившиеся с Апеннин и вытеснившие этрусков из Кампании в 6—5 вв. до н. э., создали здесь своеобразную и долго просуществовавшую культуру, в которой проглядывали огрублённые греко-этрусские черты (краснофигурная и бесфигурная чернолаковая керамика, украшавшая здания терракотовая скульптура, бронзовые статуэтки).

В 8—6 вв. до н. э. прибрежные районы Южной И. и Сицилии были колонизованы греками. Их центры (*Сиракузы*, *Селинунт*, *Посейдония*, *Акрагант*, *Турии* и др.) оказали мощное влияние на местные культуры. На о-ве Сардиния проявилось воздействие культуры финикийцев и карфагенян (см. *Финикия* и *Карфаген*), уже в 8 в. до н. э. основавших здесь свои первые колонии. Культура колоний, так же как и культура этрусков, была продуктом становления на почве И. рабовладельческих отношений (7—6 вв. до н. э.). Ок. 400 до н. э. в Северной и отчасти в Средней И. осели *кельты* (см.), вступившие в культурное взаимодействие с местными племенами.



3

1. Виллановианская глиняная «урна-хижина». Археологический музей. Флоренция.
2. Виллановианская глиняная урна. Археологический музей. Флоренция. 3. Ваза из Голасекки. Музей старинного искусства. Милан.

Каменная стела со сценой охоты из Новилары. Пиценская культура. Национальный доисторический и этнографический музей Луиджи Пигорини. Рим.

В 5—3 вв. до н. э. Апеннинский п-ов был завоёван Римом, что привело к повсеместному внедрению латинского языка и античной культуры, к выработке единого римско-италийского художественного стиля. С этого времени и до конца античной эпохи искусство, создававшееся на территории И., было главным определяющим элементом художественной культуры *Рима Древнего* (см.). С этой высокой преимущественно городской культурой, которая широко использовала художественный опыт древних греков и оставила огромное количество памятников, связаны многие крупные достижения в области строительной техники, создание новых типов жилых и общественных сооружений и архитектурных ансамблей, новых принципов городской планировки и разновидностей ордера, завоевания в области монументально-декоративного искусства и скульптурного портрета. Завершив эволюцию античного искусства, древнеримская художественная культура послужила базой для дальнейшего развития искусства Европы, Передней Азии и Сев. Африки и особенно искусства средневековья и Возрождения в И.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Падение Римской империи (476) ознаменовало наступление эпохи средневековья. На протяжении 5—9 вв. в И. шло становление феодальных отношений. Но сложившийся к 10 в. феодализм не одержал здесь полной победы. В отличие от Европы к С. от Альп, в И. с варваризацией страны городская жизнь не замерла окончательно. Не угасла полностью и торговля, которую продолжали вести прибрежные города, сохранявшие связь с Востоком. Экономика итальянских городов достигла расцвета в 10—13 вв. в результате раннего отделения ремесла от сельского хозяйства (9—10 вв.). Города вели успешную борьбу против власти феодалов-синьоров. Сравнительно прочные феодальные отношения установились лишь в аграрной Южной И. Среди городов средневековой И. особое место занял Рим. Не будучи развитым экономическим центром, он играл видную идеологическую и политическую роль как резиденция «папы» — главы католической церкви, широко претендовавшего и на светское владычество.

На протяжении всей средневековой эпохи И. была политически раздроблена. Многочисленные завоеватели основывали здесь свои государственные образования, однако непрочные. Вслед за варварским королевством Одоакра (476—493) в И. возникло государство остготов (493—554) с центром в Равенне, в свою очередь павшее в борьбе с *Византией* (см.), которая в сер. 6 в. захватила значительную часть И. Однако уже в 568 в Северную И. вторглись лангобарды, отчасти вытеснившие византийцев и удержавшиеся здесь до 774, когда их королевство было завоёвано франками. Часть отнятых у лангобардов земель франкский король Пипин Короткий даровал римским папам (756), положив начало существованию теократического Папского государства. В 800 Северная и Средняя И. вошли в состав империи Карла Великого, а в 962—в состав империи Оттона I (т. н. «Священной Римской империи»). Безрезультатная борьба между папами и германскими императорами за власть в Северной и Средней И., особенно острая в 11 в. — 1-й пол. 13 в., во многом способствовала упрочению независимости поднимающихся городов, в которых в 11—12 вв. установился коммунальный строй. Борьба городов за политическую самостоятельность послужила стимулом для развития национального самосознания, национальных форм культуры.

На юге страны дольше, чем в др. её частях, удерживала власть Византия (в Сицилии — до 9 в., на континенте — до 70-х гг. 11 в.). В 9 в. в Сицилию вторглись арабы, основавшие здесь свой эмират. В 70—90-х гг. 11 в. Южная И. и Сицилия были захвачены норманнами. Созданное ими ок. 1130 королевство Сицилии и Неаполя в 1194 перешло по наследству к германским императорам из династии Гогенштауфенов. На рубеже 13—14 вв. здесь начали укрепляться испанцы.

Развитие итальянского средневекового искусства протекало в рамках локальных художественных школ. В его формировании важную роль сыграли воздействия культуры иноземных завоевателей. Для раннего средневековья (8—10 вв.) характерно переплетение традиций позднеантичного и «раннехристианского» искусства 4—7 вв. с культурным наследием пришедших с С. варварских племён. На протяжении всей средневековой эпохи искусство И. испытывало сильное визан-

тийское влияние. В период зрелого средневековья (11—13 вв.) города Северной И. явились одним из тех очагов, где формировался общеевропейский романский стиль. Господство церковных догм в средневековой культуре И. в значительной мере ослаблялось никогда не угасавшими воспоминаниями об античности и вызванными развитием городской жизни светскими тенденциями. В период зрелого средневековья для зодчества И. характерно определённое тяготение к гармоничной архитектонике, для скульптуры — навеянное знакомством с античными памятниками стремление к чувственной пластике объёма и к ритмической ясности композиции, для живописи — настойчивое желание переосмыслить, приблизить к жизни византийские каноны. Уже на рубеже 13—14 вв. в искусстве передовых городов Тосканы сложилось т. н. проторенессансное течение, предвосхитившее высокий культурный расцвет эпохи Возрождения. Развитие готики в итальянской архитектуре (2-я пол. 13—1-я пол. 15 вв.) свелось к ограниченному числу локальных вариантов (флорентинская, сиенская, венецианская и некоторые др. школы). Эти школы подчас противоречили друг другу в интерпретации готических принципов и во многом утратили как идейно-образные, так и конструктивные начала подлинной готики.

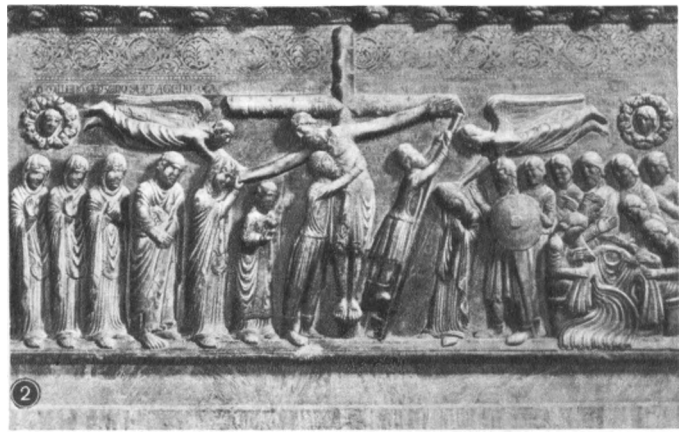
Искусство 4—10 вв. История собственно итальянского средневекового искусства начинается в 8 в., но его непосредственные истоки восходят к искусству 4—7 вв., знаменующему переход от античной культуры к средневековой.

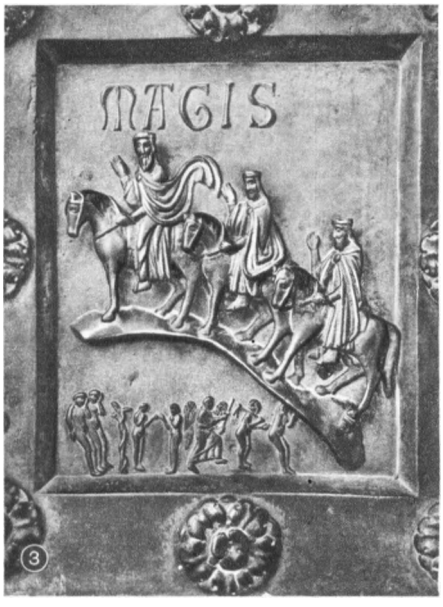
Признание за христианством равных прав с язычеством (313), а вскоре и объявление его государственной религией способствовали бурному развитию церковного искусства. Сразу же возникла повсеместная нужда в храмах, которые отвечали бы требованиям нового культа. Не могла удовлетворить быстро богатевшую церковь и скромная живопись римских катакомб 2—3 вв. с её условной символикой. Будучи призванной утвердить в глазах недавних язычников триумф христианского миропонимания, новая художественная культура в поисках приподнятой праздничности образа вдохновлялась пышным великолепием искусства императорского Рима 2—3 вв. Начиная с 4 в. в *Риме*, а вслед за ним и в др. городах И. строятся обширные базилики, богато украшенные внутри цветными мраморами и мозаиками. В 5—6 вв. ведущее место в художественной жизни занимает *Равенна* — сначала одна из императорских резиденций, затем столица остготского королевства, ещё позднее — местопребывание византийского наместника (экзарха). В 4—7 вв. новое искусство складывается и в Восточной Римской империи. И хотя перенесение столицы в Константинополь (330), а затем и полное разделение Римской империи (395) способствовало разобщению путей художественного развития З. и В., всё же долгое время между ними продолжала существовать интенсивная взаимосвязь.

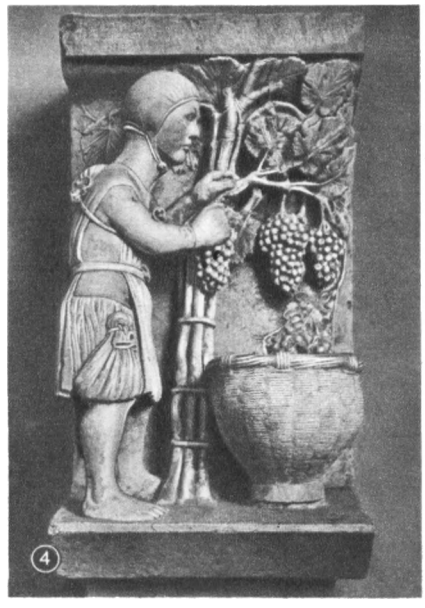
В 8—10 вв. утраченная Римом и Равенной ведущая роль в художественной жизни И. переходит к Ломбардии. В это время здесь зарождается ряд новых архитектурных принципов и строительных приёмов, в дальнейшем имевших большое значение для всего европейского средневекового зодчества.

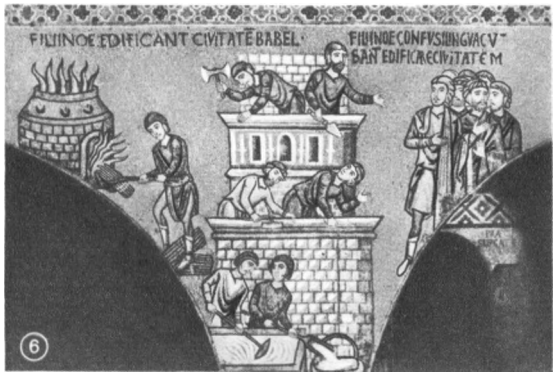
В процессе становления в И. искусства раннего средневековья аскетические идеи христианства, вступая в неизбежное противоречие с античной художественной концепцией, видоизменяли и, в конечном счёте, разрушали её.

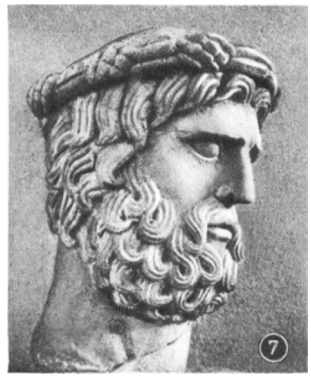
А р х и т е к т у р а. Перед строителями первых христианских базилик (см. *Византия*), предназначавшихся, в отличие от античных храмов, для многолюдных общин, сразу же встали сложные пространственные задачи, решить которые было особенно трудно в условиях глубокого упадка строительного искусства. Однако, благодаря использованию колонн и др. элементов разрушенных античных построек, удалось найти простое и целесообразное архитектурное решение, обеспечившее большие масштабы и быстрые темпы строительства. Первые базилики представляли собой тонкостенные строения с деревянным перекрытием, которое покоилось на 4 или 2 параллельных рядах колонн, связанных горизонтальным антаблементом или арками. К нефам со стороны входа первоначально примыкал двор (атрий), а с противоположной стороны (в ранних базиликах — с западной, а в дальнейшем — с восточной) — поперечный неф (трансепт), завершавшийся большой полукруглой апсидой. Сложенные из кирпича, со включением случайных обломков, эти простейшие постройки были внешне мало выразительны; но тем большей пышностью отличались их интерьеры, где, как в императорских термах, сияние драгоценного мрамора колонн и облицовки сочеталось с мерцающей позолотой и цветовой игрой мозаик. В этих равномерно освещённых, уравновешенных по пропорциям «залах», где царил парадный ритм колонн, все стороны казались равноправными и не подавлялись ещё господством алтарной части, как в сумеречных коридорообразных нефах церквей романского средневековья. В 4 в. в *Риме* были построены базилики св. Петра, Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Паоло фуори ле Мура — т. н. «константиновские», по имени императора, которому приписывалось их основание. За ними после-

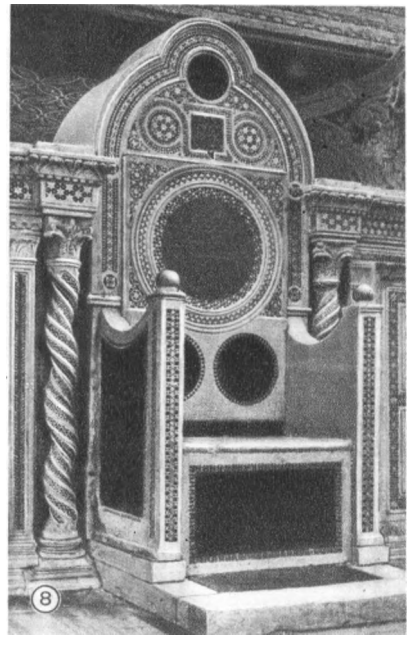




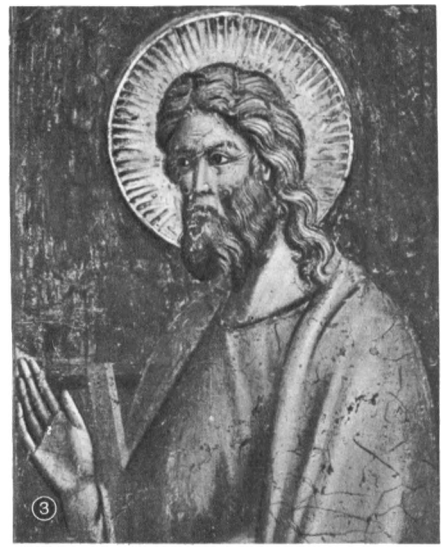








ИТАЛИЯ. Изобразительное искусство дороманского и романского периодов. 1. «Плита Зигвальда». Мрамор. 762—776. Собор в Чивидале-дель-Фриули. **2.** Антелами. «Снятие со креста». Мрамор. 1178. Собор в Парме. **3.** Бонанно. «Три волхва». Рельеф бронзовых дверей собора в Пизе. 1180. **4.** «Виноградарь». Рельеф несохранившегося портала собора в Ферраре. Мрамор. Около 1200. Музей собора. Феррара. **5.** «Св. Мартин и нищий». Группа на фасаде собора в Лукке. Камень. Около 1233. **6.** «Постройка Вавилонской башни». Мозаика в Капелле Палатина в Палермо. 1154—66. **7.** Голова несохранившейся статуи с Порта Капуана. Мрамор. Около 1233. Провинциальный кампанский музей. Капуя. **8.** Трон с полихромной инкрустацией. Мрамор. 12—13 вв. Сан-Лоренцо фуори ле Мура. Рим.



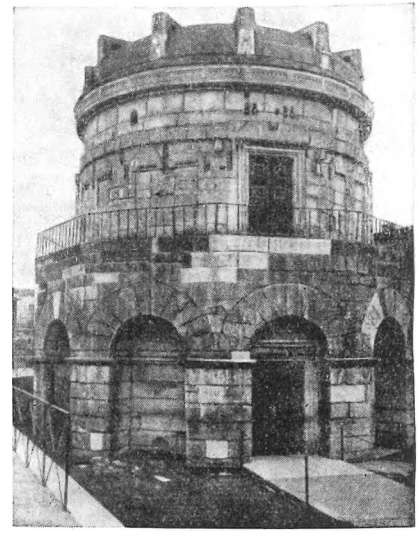
ИТАЛИЯ. Изобразительное искусство периода Проторенессанса и готики. 1. Дуччо ди Буонинсенья. Голова ангела. Деталь алтарной композиции «Маэста». 1308—11. Музей собора. Сиена. **2.** Симоне Мартини. «Мадонна» из сцены «Благовещение» (створка диптиха). Между 1335 и 1340. Эрмитаж. Ленинград. **3.** Пьетро Каваллини. «Апостол». Фрагмент фрески «Страшный суд» в церкви Санта-Чечилия ин Трастевере в Риме. Около 1293. **4.** Джотто. «Поцелуй Иуды». Фреска в Капелле дель Арена в Падуе. Около 1305. **5.** Фрагмент фрески «Триумф Смерти» на кладбище Кампосанто в Пизе. Около 1360. **6.** Джованни Пизано. «Сивилла». Угловая фигура мраморной кафедры (окончена в 1301) в церкви Сант-Андреа в Пистое. **7.** Никколо Пизано. «Поклонение волхвов». Рельеф мраморной кафедры (окончена в 1260) баптистерия в Пизе. **8.** Альберто Арнольди. «Таинство причастия». Рельеф кампанилы собора во Флоренции. Мрамор. Середина 14 в.

довали другие. Считая себя преемниками императора Константина на Западе, папы всеми средствами подчёркивали эту преемственность и в дальнейшем упорно отдавали предпочтение антикизирующему архитектурному типу раннехристианских базилик. На протяжении всего средневековья они украшали и восстанавливали старые римские базилики, а строя новые, не шли дальше замены атрия притвором-нартексом (Санта-Мария Маджоре, Санта-Сабина) или сооружения по византийскому примеру 2-го яруса над боковыми нефами, открывающегося арками в средний неф (Сан-Лоренцо фуори ле Мура, 578; Сант-Аньезе фуори ле Мура). В римских базиликах сложились основы пространственной организации церковного здания, но в дальнейшем Рим уже не внёс ничего в развитие средневекового храмового зодчества.

В *Равенне* римский тип базилики подвергся в 5—6 вв. местной переработке. От трансепта отказались (Сант-Аполлинаре Нуово). Капители, как и в ранних константинопольских постройках, стали более стилизованными; стволы колонн утратили энтазис; между капителями и пятами арок возникли подушки (импосты, «пульвины»), окончательно нарушившие пропорции классического ордера. Появились многоугольные апсиды (иногда по три в ряд — Сант-Аполлинаре ин Классе). Внешние поверхности кирпичных стен оживлялись плоскими вертикальными выступами (лопатками), которые соединялись глухими аркатурами. Такой «тектонический декор» облегчал стену без ущерба для её прочности и зрительно объединял отдельные объёмы сооружения (нартекс, неф, апсиды) в стереометрически целостную композицию. Этот приём, получивший в дальнейшем широкое распространение в средневековой архитектуре, впервые в Европе появился в центрических постройках Равенны (в мавзолее Галлы Плацидии — первом в И. крестово-купольном сооружении, в Баптистерии православных и др.), ведущих своё происхождение от позднеримских прототипов. Возводившиеся первоначально как мавзолеи или баптистерии (крещальни), простейшие центрические постройки были круглыми или многоугольными в плане. В некоторых случаях их купольное перекрытие опиралось не на наружные стены, а на опоры, либо несущие горизонтальный антаблемент, либо соединённые арками. Круговой обход между опорами и стеной перекрывался сводами, воспринимавшими боковой распор купола (Санта-Костанца в Риме).

На важнейшем памятнике Равенны — церкви Сан-Витале — со всей полнотой сказались влияния архитектуры *Византии* (см.). Центрическая композиция церкви в дальнейшем не раз варьировалась (дворцовая капелла в Ахене, см. *Германия*, и др. постройки). Но плохо соответствовавшие особенностям католического культа центрические постройки на З. не привились. Печатью некоторой примитивности отмечен сложенный из привозного камня мавзолей Теодориха. Он представляет собой цилиндр на 10-угольном основании, перекрытый монолитной плитой-«крышкой» диаметром в 11 *м*. Ранним примером художественной трактовки средневекового светского здания служит т. н. «дворец Теодориха» (см. *Византия*). Обрамлённые беломраморными колонками арочные проёмы на его симметричном фасаде предвосхищают те «карликовые» галереи, которыми со временем украсятся романские церкви Ломбардии, Германии и др.

Мавзолей Теодориха в Равенне. Ок. 520.



Общий упадок архитектуры И., вызванный лангобардским завоеванием, с наступлением некоторой политической и экономической стабилизации в 7—8 вв. сменился оживлением строительной деятельности (особенно в Ломбардии). «Ломбардская» архитектура этого времени названа так по месту своего возникновения; по-видимому, она создавалась не самими лангобардами, а коренным населением. Превращение католицизма в официальную религию лангобардского королевства послужило стимулом для строительства новых церквей, чаще всего 3-нефных базилик без трансепта, с 3 апсидами. Ирландские монахи, обосновавшиеся в нач. 7 в. в монастыре Боббио (Bobbio, Эмилия-Романья), ввели в практику сооружение крипт в апсидальных концах строившихся церквей (крипта церкви Сан-Сальваторе в *Брешии*; построенная до 10 в. крипта церкви Сан-Секондо в Асти, Asti, Пьемонт). Перекрытые крестовыми сводами и частично уходившие в землю, эти погружённые в таинственный полумрак склепы, по-видимому, импонировали варварскому воображению. Благодаря крипте алтарная часть церкви оказалась приподнятой над уровнем нефа, что придало богослужению характер зрелища. Потребность в огнестойких

перекрытиях апсидального конца (где от свечей и кадильниц часто загорались стропила) вызвала появление и здесь каменных сводов, выгодных также по акустическим соображениям (Сан-Винченцо ин Прато и Сант-Амброджо — в *Милане*). По-видимому, недостаток строительного опыта привёл к изменению (по сравнению с раннехристианскими базиликами) пространственных пропорций интерьера за счёт сужения боковых нефов; применение прямоугольных устоев вместо античных колонн тем более меняло пространственный эффект.

Ломбардские строители, уже с 7 в. организованные в корпорации, настойчиво совершенствовали опыт Равенны. Они внедряли сплошь регулярную кладку стен и опор, применяя стандартный кирпич или камень, околотый до размеров кирпича; для выкладки сводов они ввели кружала. Они же усовершенствовали тектонический декор наружных стен (лопатки, глухие арки, аркатурный фриз), в дальнейшем называвшийся «ломбардским». В Ломбардии сложилась как архитектурный тип отдельно стоящая, но, в отличие от цилиндрических башен Равенны, прямоугольная в плане колокольня-«кампанила» (одна из наиболее ранних — южная башня при Сант-Амброджо в Милане, 9 в). Скоро к услугам ломбардских мастеров стали прибегать и за пределами И., слово «ломбардец» стало синонимом искусного каменщика. Ломбардские приёмы в сочетании с опытом каталонских строителей (см. *Испания*, *Франция*), применявших сплошь каменные перекрытия (цилиндрические своды), привели в конце 10 в. к возникновению «первого романского стиля».

И з о б р а з и т е л ь н о е и с к у с с т в о. Одновременно с архитектурой новый стиль складывается в мозаиках, фресках и скульптуре. И здесь значение античной основы очень велико. В христианских памятниках 4 в.— мозаиках (в церкви Санта-Костанца в *Риме*), саркофагах, диптихах из слоновой кости — зачастую просто повторяются орнаментальные и изобразительные мотивы языческого искусства. Но и тогда, когда условная символика первоначального христианства постепенно вытесняется изображениями святых, художественный язык во многом остаётся прежним. В большинстве мозаик 5 в. сохраняются античные пространственные и пластические эффекты, классический типаж, колористическая утончённость, живописность манеры. Вместе с тем в памятниках 5 в. обозначается и то новое, что получит развитие в искусстве 8—10 вв. В них под воздействием восточнохристианских образцов начинает складываться религиозная догматическая иконография, выступающая как в форме повествовательных циклов (мозаики церкви Санта-Мария Маджоре и деревянные рельефы дверей церкви Санта-Сабина в Риме), так и в виде бессюжетных композиций, составленных из отдельных фигур (мозаики в капелле Сант-Акуилино церкви Сан-Лоренцо Маджоре в *Милане*, равеннские мозаики и саркофаги 1-й пол. 5 в.). Подвергаются переработке и античные формы: фигуры изображаются более плоскостными и вытянутыми, в застылых позах, с широко раскрытыми глазами; пейзажное или архитектурное окружение предельно упрощается и всё чаще заменяется абстрактным золотым фоном. Для мозаик всё больше становятся характерными графичность кладки, жёсткость контуров, локальный цвет; в скульптуре высокий рельеф со сложной моделировкой уступает место плоской резьбе. Все эти тенденции свидетельствуют о «варваризации» эстетического сознания общества. В чисто стилистическом отношении они связаны гл. обр. с искусством *германцев* (см.; в скульптуре) и христианским искусством Сирии (в живописи). Особенно наглядно эти тенденции проявляются в Равенне в 1-й пол. 6 в. Здесь на стыке западной и восточной христианских культур сложилась местная художественная школа, сохранявшая своё значение вплоть до 8 в. (см. *Византия*). Восточные (в первую очередь сирийские) влияния в 6 в. проникают и в Рим (поддерживающий тесное общение с Византией и подчиняющийся ей), вовлекая в орбиту своего примитивного, полного мистической экспрессии стиля остатки местных античных традиций. Мозаика в апсиде церкви Санти-Козма э Дамиано знаменует победу иконных принципов, так или иначе выраженных и в др. памятниках 6—7 вв.: мозаиках в Сан-Лоренцо фуори ле Мура и Сант-Аньезе фуори ле Мура, фресках катакомбы Комодиллы (527), фреске «Мария на троне с ангелами» в Санта-Мария Антикуа (6 в.). Эти римские памятники уже безраздельно принадлежат средневековью. Сложный процесс изживания античных элементов в римской живописи завершается в 8 в. (поздние фрески церкви Санта-Мария Антикуа).

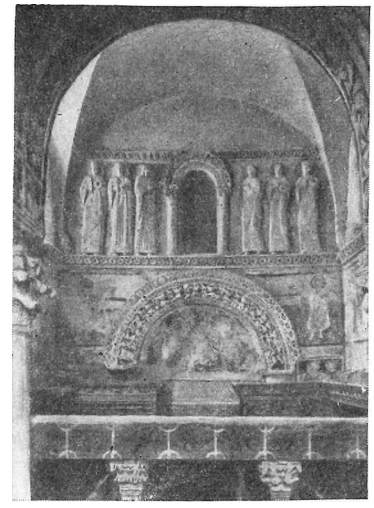
«Христос». Центральная часть мозаики в апсиде церкви Санти-Козма э Дамиано в Риме. 527—530.

Если монументальное искусство И. 4—7 вв. испытывало сильное влияние восточных центров, то на прикладном искусстве этого времени лежит отпечаток вкусов наводнивших И. варварских племён —

готов и лангобардов. В И. проникает принесённый готами «полихромный стиль» (см. *Германцы*). Для изделий этого стиля (оружие, посуда, украшения, церковная утварь) характерно сочетание металла с цветными камнями или окрашенным стеклом. В орнаментике преобладают геометрические и стилизованные звериные мотивы.

В 8—10 вв. Рим, несмотря на возросшее значение папства, утрачивает ведущую роль в художественной жизни И. Римское искусство этого периода отмечено печатью косности. Мозаики мало чем отличаются от более ранних образцов. Среди памятников живописи 8—10 вв. выделяется своим драматизмом фреска «Вознесение Христа» (847—855) в нижней церкви Сан-Клементе; эта повествовательная композиция близка к стилю каролингской миниатюры. Влияние последней сказывается также и во фресках бенедиктинского монастыря Сан-Винченцо аль Вольтурно (San Vincenzo al Volturno, Абруццо-э-Молизе; 826—843), принадлежавших к школе знаменитого монастыря Монтекассино (Montecassino, Лацио), который уже в 9 в. стал главным в И. центром книжной миниатюры.

Более активной, чем римская, была в 8—10 вв. художественная жизнь Северной И., где большую роль играли традиции варварского искусства.



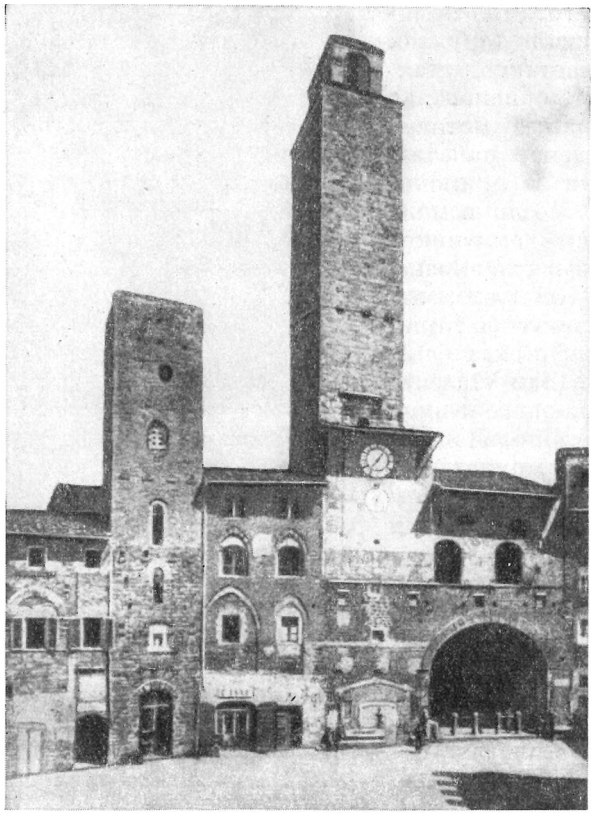
Скульптурная декорация «лангобардского храмика» в Чивидале-дель-Фриули. Стукко. 8 или 11 вв.

Ломбардские постройки 8—10 вв. были лишены мозаик и фресковых росписей. Их суровые, голые интерьеры украшали лишь отдельные скульптурные произведения: алтари, кивории, саркофаги, резные парапеты и перегородки. В 8 в. по-прежнему широкое распространение имеет плоская рельефная резьба по камню с господством чисто орнаментальных форм. У лангобардов резьбе такого рода были свойственны примитивный характер изображения людей и животных, стремление к их подчёркнуто орнаментальной трактовке. Таков находящийся в соборе в Чивидале-дель-Фриули (Cividale del Friuli, Фриули-Венеция-Джулия) алтарь 744—749 — дар лангобардского короля Ратхиса. Более сложно скомпонован рельеф (с изображением символов евангелистов) на «плите Зигвальда» (762—776, в том же соборе). Скульптурная декорация из стукко в «лангобардском храмике» в Чивидале-дель-Фриули, созданная либо в 8, либо в 11 вв., судя по стилю растительного орнамента и фигур святых, скорее всего греко-византийского происхождения. После разгрома лангобардов в Северной И. сказывается воздействие каролингского стиля. Его выдающийся образец на почве И.— «золотой алтарь» базилики Сант-Амброджо в Милане, украшенный с четырёх сторон рельефами, драгоценными камнями и эмалями (824—859, мастер Вольвиниус, Wolvinius).

Романский стиль. «Византийская манера» (11 в.— первые две трети 13 в.). В 12 в.—1-й пол. 13 в. господствующим направлением в архитектуре и пластике И. стал романский стиль, в то время как в живописи уже с 11 в. огромную роль играли византийские влияния. Поэтому стиль итальянской живописи 11—13 вв. нередко определяется термином «византийская манера» («maniera bizantina»). Принципы романского искусства И. раньше всего сформировались на С. страны на основе традиций предшествующего периода и связей со школами *Германии* (см.) и Прованса (см. *Франция*). Из Ломбардии и Эмилии романский стиль пришёл в Тоскану. В то же время искусство Южной И. представляет своеобразный сплав романских, арабских и византийских элементов. Византийское влияние долгое время определяло художественную жизнь Венеции, сильно сказывалось оно и в Пизе. В передовых городах Тосканы византийские формы подвергались реалистической переработке, а романские переосмыслялись в свете античных традиций.

А р х и т е к т у р а. В 11 в. начали возрождаться города, гл. обр. на месте полуразрушенных античных поселений. Северная И. и Тоскана богаты памятниками времени феодальной анархии, сопутствовавшей напряжённой борьбе городов за свои коммунальные вольности. Печать этой суровой эпохи ещё лежит на *Сан-Джиминьяно*, ощетинившемся прямоугольными, почти лишёнными проёмов каменными вышками башенных жилищ. К этому же типу феодальных башен, выросших на территории города, относятся наклонные башни Торре* Азинелли и Торре

* В настоящей статье в названиях памятников и ансамблей сохраняются итальянские термины: «бадия» (аббатство), «виа» (улица), «вилла» (усадьба, загородный дворец), «кази́но» (главное здание виллы), «каса» (дом), «кастелло» (замок), «оспедале» (госпиталь, больница, приют), «палаццо» (дворец), «понте» (мост), «порта» (ворота), «пьяцца» (площадь), «ска́ла» (лестница), «торре» (башня), «фонте» (фонтан, источник), «фортецца» (крепость), «чертоза» (монастырь). При перечислении однотипных сооружений эти термины обычно опускаются.

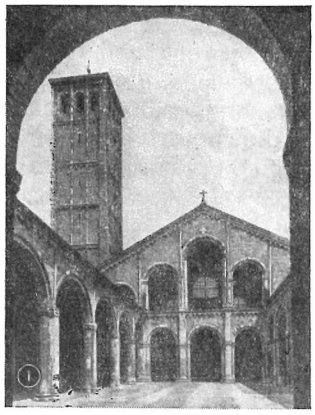
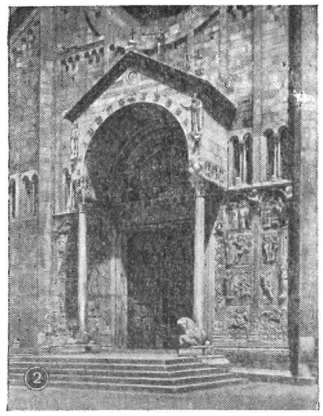
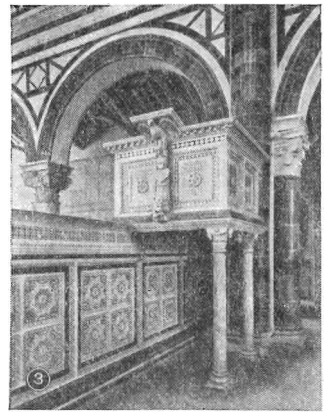
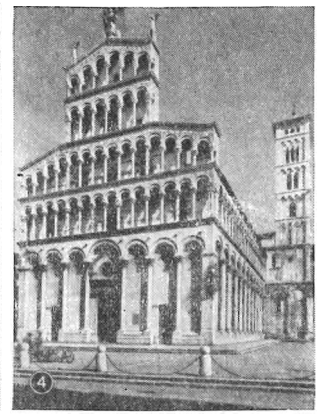


Палаццо дель Подеста́ в Сан-Джиминьяно. 1239.

Гаризенда в *Болонье*. Позднее, под влиянием фортификационного опыта крестоносцев, возникают тектонически более развитые замки, особенно на юге страны (Кастель дель Монте, Castel del Monte, Апулия, ок. 1240, и др.). Впечатляющие своим лаконизмом и мощью снаружи, они отличались высоким уровнем комфорта и чисто восточной пышностью интерьеров. Обычный для средневековья облик города (как правило, окружённого стеной иррегулярного очертания с башнями и укреплёнными воротами) определялся скученностью застройки (квартал Сан-Пеллегрино в *Витербо*), теснившейся вокруг рыночной или соборной площади; на ней, резко выделяясь монументальностью своих форм, высились основные общественные сооружения. Узкие и кривые улицы были застроены преимущественно 2-этажными каменными или кирпичными (реже фахверковыми) домами с лавкой или мастерской в 1-м этаже (нередко имевшем большую арку на главном фасаде). Встречались и 3—4-этажные жилища с гладкими, суровыми стенами, почти лишёнными проёмов (Флоренция, Сиена, Вольтерра, Сан-Джиминьяно). Благодаря рано завоёванному самоуправлению в И. возник особый тип коммунального сооружения — подражавшее феодальному замку, снабжённое башней здание ратуши (синьории); в глазах горожан это здание было горделивым символом суверенитета коммуны (Палаццо делла Раджоне в *Бергамо*, Бролетто в *Брешии* и др.).

Стилистическая эволюция средневековой архитектуры И. с наибольшей последовательностью проявилась в культовом зодчестве, на местных особенностях которого сказалось как всё многообразие господствовавших в раздробленной И. строительных традиций, так и противоречия, вызывавшиеся столкновением проникавших извне художественных веяний. Стойкие античные воспоминания, с одной стороны, обогащали средневековую архитектуру И., с другой — сковывали внутреннюю логику её развития. Тектонические концепции, рождавшиеся на почве И., в самой И. не получали последовательной разработки и, лишь будучи подхвачены др. школами, превращались в законченные тектонические системы. Так, чередование тяжёлых и облегчённых опор, западные апсиды в дополнение к восточным (двусторонняя ориентация) и некоторые др. особенности германской романики (Михаэльскирхе в Хильдесхейме, см. *Германия*) присутствуют в зародыше в основанной ещё в 8 в. церкви Сан-Джорджо (близ городка Сант-Амброджо-ди-Вальполичелла, Sant'Ambrogio di Valpolicella, Венето). В романскую эпоху в И. сложились 4 архитектурные «школы»: ломбардская, тосканская, южноитальянская и венецианская.

В Ломбардии сложился «первый романский стиль» (регулярная кладка стен и опор, каменные перекрытия, тектонический декор внешних поверхностей при отсутствии ещё ясной взаимосвязи элементов объёмно-пространственной композиции). Правда, он представлен здесь, в отличие от Каталонии (см. *Испания*), лишь постройками, не получившими сплошь каменного перекрытия (Сант-Аббондио в *Комо* и др.). Собственно романские церкви Ломбардии — это 3-нефные базилики без выступающего трансепта, с 8-гранным куполом над слабо выраженным средокрестием. Ранний пример ломбардской романики — перестроенная в 11—12 вв. из более ранней церковь Сант-Амброджо в *Милане*, с 3 апсидами и криптой, сохранившимися от предшествующей постройки. Средний неф разбит подпружными арками на 4 квадратные ячейки (травеи), перекрытые крестовыми сводами на диагональных гуртах (кроме восточной, над которой —8-гранный купол); гурты опираются на тяжёлые столбы сложного сечения, которые одновременно служат опорой и для подпружных арок. Каждой ячейке среднего нефа соответствуют по две в 2-ярусных боковых; чтобы перекрыть сводами ячейки боковых нефов, между основными, тяжёлыми столбами

Романская архитектура. 1. Базилика Сант-Амброджо в Милане. 11—12 вв. Западный фасад с атрием. 2. Портал церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне со скульптурной декорацией работы Николао и мастеров его школы. Около 1135. 3. Украшенные мраморной инкрустацией перегородка и кафедра церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. 1207. 4. Церковь Сан-Микеле ин Форо в Лукке. 12—13 вв.

были дополнительно установлены облегчённые. Для такой, «связанной» системы построения плана, в дальнейшем широко распространившейся в Германии, типичным стало применение чередующихся опор. С З. к Сант-Амброджо примыкает атрий, унаследованный от раннехристианских базилик. В собственно романской ломбардской архитектуре перекрытие, как и прежде, часто оставалось деревянным (Сан-Дзено Маджоре в *Вероне*). Но даже для этой, наиболее новаторской из строительных школ И., главным было не совершенствование конструкций, а вызванное переживаниями античности стихийное стремление к уравновешенности пропорций, к ритмической артикуляции массы при помощи эффектных членений и тщательно отделанных элементов пластического декора (порталы, окна, карнизы, капители). Сплошь и рядом применялась живописная смешанная кладка (кирпич, камень). В отличие от монастырской романики Франции, главные романские церкви И. строились в богатых городах, стремившихся превзойти друг друга великолепием своих общественных зданий; в силу этого обстоятельства было особенно велико значение западных (входных) фасадов, обращённых к людным площадям и улицам. Фасады ломбардских церквей были богато расчленены аркадными («карликовыми») галерями на беломраморных колонках. Характерны мраморные порталы-крыльца, балдахины которых поддержаны колонками, опирающимися на фигуры львов. Безупречно сложенный из естественного камня, лаконичный в своей массивной целостности фасад Сан-Микеле в *Павии*, при всём богатстве скульптурного убранства, исполнен суровой мощи. Хотя и воспринимаемый как стена, пристроенная к 3-нефному иррегулярному объёму, базиликальный разрез которого он не отражает, фасад Сан-Микеле представляет собой одно из величайших художественных достижений романской архитектуры вообще. Более праздничен, роскошен фасад Сан-Дзено Маджоре в Вероне с его точно соответствующими базиликальному разрезу вертикальными членениями, необычайно богатой пластической разработкой поверхности (кирпич и мрамор) и выступающим порталом-крыльцом. В Сан-Дзено, как и в др. романских постройках Ломбардии, сохраняются традиционные элементы местной архитектуры: крипта, над которой возвышается торжественный хор, стоящая отдельно стройная кампанила. Особенности ломбардской романики с теми или иными вариациями проявились также в архитектуре соборов в *Модене*, *Кремоне*, *Пьяченце*, *Парме* и др.

Обособленное место в зодчестве И. романского периода занимает тосканская архитектура «инкрустационного стиля». Два самых известных её образца — церковь Сан-Миньято аль Монте и баптистерий во *Флоренции* — восходят к 11 в. Эти постройки имеют полихромную мраморную облицовку внешних стен и интерьеров. Подобен полированной наборной шкатулке беломраморный с красноватыми узорами 8-гранник баптистерия, который снаружи и в интерьере обогащён 2 ярусами ордерных членений. Сан-Миньято аль Монте —3-нефная базилика, без трансепта, с деревянным перекрытием и большой полукруглой апсидой, напоминающей раннехристианский тип. Подчёркнуто празднично украшение интерьера: роскошный полихромный мрамор колонн и облицовки стен, пышная ордерная декорация ниши апсидальной стены. Чередующиеся опоры и 3 подпружные арки, напоминающие триумфальные, создают пространственную композицию,

торжественность которой как бы усиливается по мере её развития к хору, поднятому над криптой. Безупречен по пропорциям фасад церкви с 5 глухими арками; расположенная над ними мраморная облицовка воспроизводит сложные архитектурные мотивы. Здесь всё близко человеку и кратно его масштабам. Но, как ни обаятельны праздничное изящество и античные реминесценции «инкрустационного стиля»*, он не имел перспективы развития: его плоскостная декоративность шла вразрез и с теми поисками пластической монументальности, которые были характерны для романской архитектуры, и с тем тектоническим пониманием ордера, которое будет свойственно зодчеству Возрождения.

В романский период крупнейшим экономическим и художественным центром в Тоскане была *Пиза*. Её архитектура характеризуется пластичными фасадами, которые расчленены многоярусными арочными галереями и облицованы чередующимися рядами чёрного и белого мрамора. Особенно знаменит соборный комплекс. 5-нефный собор имеет план в виде латинского креста, эллиптический купол над средокрестием и деревянное перекрытие, которое покоится на 68 античных колоннах. Над цокольным этажом кампанилы возвышаются ещё 7 ярусов, из которых 6 опоясаны аркадами, изящными, проникнутыми ликующим динамичным ритмом. Наклон кампанилы, вызванный неравномерной осадкой грунта, создаёт иллюзию расположения галерей по спирали. Ансамбль размещён на зелёном лугу; солнечный свет, выделяя беломраморные колонки на фоне затенённых галерей, рождает богатую игру светотеневых контрастов. Влияние впечатляющей пизанской архитектуры скоро сказалось в *Лукке* (Сан-Микеле ин Форо), *Ареццо* (Пьеве ди Санта-Мария), а также в Пьемонте и на островах, тяготевших к Пизе (в частности, в Сардинии).

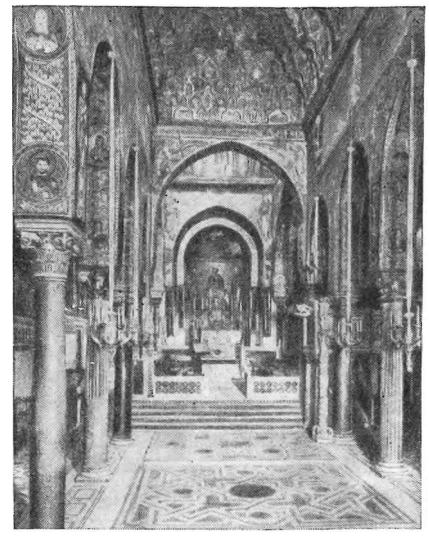
В *Риме* строительная деятельность пап не шла далее украшения мрамором и мозаиками уже существующих многочисленных церквей, возведения кампанил ломбардского типа (но со строенными арочными проёмами и преобладанием членящих горизонталей) и постройки клуатров («кьостро») с изящными аркадами на колонках (при Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Лоренцо фуори ле Мура и др. церквах).

Некоторые церкви Апулии напоминают византийские; подобно одновременным купольным постройкам Аквитании (собор в Каоре, см. *Франция*), они перекрыты полусферическими куполами, иногда расположенными в ряд (начатый в конце 11 в. собор в Каноса-ди-Пулья, Canosa di Puglia; церковь Сан-Франческо в Трани, Trani, 1176—84). Однако с наибольшей отчётливостью воздействие византийской строительной культуры ощущается в Сицилии, где веротерпимость и развитые светские тенденции культуры создали благоприятную почву для синтеза византийских, арабских и северных архитектурных приёмов. Здесь уже в 12 в. сложилась своеобразная архитектура, неизменно отличавшаяся пышностью интерьеров при многообразии объёмно-пространственных решений, которые отразили влияние передовой по своим конструктивным исканиям, но в то же время суровой и мужественной нормандской школы (см. *Франция*). Нормандские влияния сказались и в пространственном строе, и в характере членений (пересекающиеся глухие аркатуры) вознёсшейся над скалой величественной апсидальной части собора в *Чефалу*; его западный фасад фланкирован башнями, силуэт которых, однако, напоминает североафриканские минареты. Менее выгодно расположенный собор в *Монреале* отличается необычайным богатством декоративной трактовки как внешних форм (особенно апсиды), так и интерьера, где общая площадь мозаик достигает 6340 *м*². Этот венец сицилийской романики имеет характерный для нормандской школы фасад, фланкированный 2 башнями, и близкие к килевидным (арабским) арки в интерьере. Тенистый мраморный клуатр, как и все «кьостро» Сицилии, привлекает изысканностью пропорций и тонкостью скульптурной резьбы. Одним из ранних примеров проявления на юге И. нормандских влияний служит 3-нефная базилика Сан-Никола в Бари (Bari, Апулия, 1098—1197); её средний неф имеет деревянное перекрытие, а боковые нефы, над которыми расположены ярусы галерей, перекрыты крестовыми сводами. Интерьер как по богатству декоративной трактовки поверхностей, так и по своей пространственной организации (сравнительная просторность боковых нефов, обширность центральной апсиды, открывающейся в широкий трансепт триумфальной аркой) вызывает воспоминания о раннехристианских базиликах Рима.

В *Палермо* византийско-арабские по своему объёмному строю купольные церкви (Марторана, Сан-Джованни дельи Эремити и др.) лаконичны в своей чёткой стереометрии. Сан-Катальдо представляет собой куб тёсаной кладки с ритмично моделированными поверхностями, увенчанный, как тюрбанами, 3 арабскими куполами красного цвета. Но, при простоте внешних форм, внутри

* Некоторые историки архитектуры называют этот стиль «Проторенессансом». Однако в точном смысле слова этот термин означает прогрессивное течение в изобразительном искусстве И. конца 13—14 вв.

постройки Палермо с царственной пышностью украшены мрамором, мозаиками, сталактитовыми декоративными потолками (Капелла Палатина и др.). В сицилийских интерьерах по-восточному геометризированный узор мраморной облицовки и наборных полов изысканно сочетается с золотом и цветовым богатством мозаик. Подобно ковру, декорация заполняет все поверхности в интерьере и, скрывая его конструктивные членения, превращает его в замкнутый в себе, поистине сказочный мир.



Капелла Палатина в Палермо. Около 1130—1143.

В тесно связанной с Востоком *Венеции* крупнейшим сооружением романского периода был во многом византийский собор св. Марка. По своему пространственному строю (греческий крест, перекрытый 5 куполами) он восходит к несохранившейся церкви Апостолов в Константинополе; по красочному великолепию его интерьер не уступает сицилийским. Внутреннее пространство собора устремлено вверх, к куполам. Эффект его воздушности усиливается тем, что пилоны, несущие центральный купол, прорезаны арками, лишены монолитности. Кирпичная кладка стен, устоев и куполов скрыта мраморной облицовкой и мозаиками. Периметр западного плеча собора обрамлён нартексом, роскошный 5-портальный фасад которого (с фронтонами, оконченными в основном в 15 в.) во многом определяет праздничный характер ансамбля соборной площади Сан-Марко.

С к у л ь п т у р а романской эпохи чрезвычайно тесно связана с архитектурой. Прихотливо переплетённые между собой рельефные фигуры людей и животных, подобно орнаменту, естественно сливаются со стеной, столбами, колоннами, тронами, кафедрами. Изображения всегда остаются как бы частью блоков, из которых они высечены. Скульптор словно не в силах преодолеть до конца косную природу камня. Однако в его условные, проникнутые суровым пафосом образы подчас вплетается множество реальных деталей.

В романскую эпоху скульптурой занимались гл. обр. светские мастера — каменотёсы и резчики, работавшие вместе со строителями. Особенно интенсивно романская пластика И. развивалась в Ломбардии и Эмилии, где традиции варварской резьбы постепенно вытеснялись принципами объёмной, ритмически расчленённой скульптуры, создатели которой нередко вдохновлялись античными образцами. Декорация фасада церкви Сан-Микеле в *Павии* (Ломбардия) ещё свидетельствует о господстве орнаментального начала. Рельефы с гротескно трактованными человеческими фигурами, изображениями реальных и фантастических животных, растительными мотивами, словно ленты, тянутся по плоскости фасада, опоясывают порталы. К кругу ломбардской пластики относят и ранние бронзовые рельефы (конец 11 в.) дверей церкви Сан-Дзено Маджоре в *Вероне*. Отмеченные духом варварской примитивности, эти рельефы со сценами из жизни Христа стилистически исходят, однако, из миниатюры, а не из традиций каменной резьбы.

Общий процесс пробуждения фигурной пластики, захвативший на рубеже 11—12 вв. ряд областей, где развивалось романское искусство (Лангедок, см. *Франция*, и др.), на итальянской почве особенно ярко проявился в Эмилии. Здесь в это время работал мастер Вилиджельмо (Wiligelmo), создавший рельефы на фасаде собора в *Модене* (ок. 1106) и, возможно, декорацию портала. Наивный, но исполненный стихийной силы стиль Вилиджельмо находит отклик и в ломбардской пластике (скульптура собора в *Кремоне*), и даже на юге И. (епископский трон, 1098, в церкви Сан-Никола в Бари, Bari, Апулия), получая более зрелое выражение в творчестве эмилианско-ломбардского мастера Николао (Nicolao). Ему и мастерам его школы принадлежит декорация порталов собора в *Ферраре* и собора и церкви Сан-Дзено Маджоре в Вероне. В них Николао вырабатывает характерный для Северной И. тип пластической декорации фасада: рельефы с изображением святых, пророков и сцен из Ветхого и Нового заветов располагаются в полукруглом тимпане над входом и по обе стороны от него, а также на каменном балдахине крыльца, колонны которого опираются на фигуры людей или животных. К сравнительно развитой иконографии религиозных сюжетов добавляются сказочные и символические образы, а в Сан-Дзено появляется аллегорический цикл времён года, где каждый месяц представлен фигурами людей, занятых каким-нибудь трудом. В последней четверти 12 в. усиливается влияние южнофранцузской пластики (скульптуры церкви в аббатстве Сен-Жиль-дю-Гар, церкви Сен-Трофим в Арле,

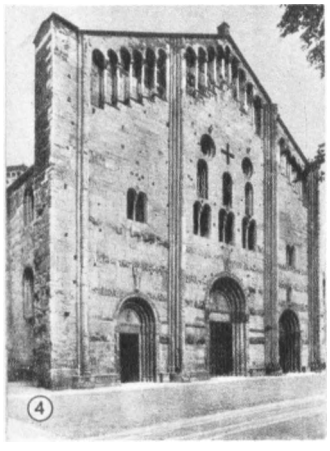
см. *Франция*). Следы этого влияния заметны в творчестве самого крупного скульптора Северной И.— Бенедетто *Антелами*. Он стремится к простоте и ясной архитектонике композиции. Фигуры, исполненные в сравнительно высоком рельефе, чётко располагаются одна возле другой, образуя строго уравновешенные группы. В поздний период Антелами переходит от рельефов к статуям, нередко обособленно стоящим в глубоких нишах. Эти новшества были важным звеном в процессе освобождения скульптуры от стены. Антелами собрал вокруг себя целую школу, воздействие которой сказывается в североитальянской пластике вплоть до 70-х гг. 13 в. Последователи мастера в одних случаях откровенно подражают его стилю и образам (декорация собора в Фиденце, Fidenza, Эмилия-Романья), в других—развивают жанрово-повествовательные элементы его искусства (аллегории месяцев с несохранившегося портала феррарского собора, ок. 1200). Последняя тенденция ярко проявилась в рельефах главного портала (1240—75) собора св. Марка в Венеции.

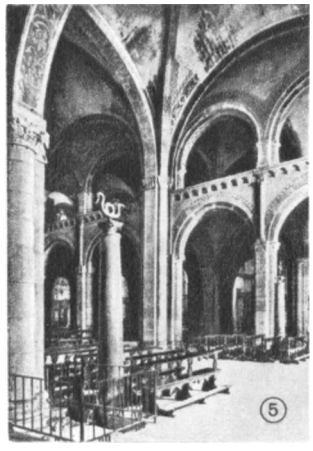
С сер. 12 в. романская пластика развивается и в Тоскане (Пиза, Лукка, Флоренция). Скульптурные украшения церковных фасадов здесь скромнее, чем в Ломбардии: они сосредоточены гл. обр. в тимпане над входом, часто переходя в фигурную резьбу капителей и колонок и органически сочетаясь с орнаментальной инкрустацией цветными мраморами. В Тоскане получил широкое распространение обычай украшать скульптурой кафедры (амвоны), находящиеся в интерьерах церквей и баптистериев. Самым ранним центром тосканской пластики была Пиза, в скульптуре которой сочетались ломбардские и византийские традиции. Наиболее чётко своеобразие пизанской школы проявилось в творчестве Гульельмо (Guglielmo). Созданная им кафедра пизанского собора (1159—62; в нач. 14 в. перенесена в собор г. Кальяри) стала образцом тосканской скульптурной кафедры, которому следовали многие мастера. Груамонте (Gruamonte), работавший в церкви Сант-Андреа в *Пистое*, и Бидуино (Biduino) в своих многофигурных рельефах лишь продолжают начатое Гульельмо. Тому же местному стилю следует и Бонанно (Bonanno): в исполненных им рельефах бронзовых дверей соборов в *Пизе* и *Монреале* византийские мотивы трактованы свободно, с наивной повествовательностью. В первых десятилетиях 13 в. выдвигается скульптурная школа *Лукки*. Её начало связано с мастером Гвидетто да Комо (Guidetto da Como). Работая над украшением фасада собора Сан-Мартино, он создал своеобразный тип декора, в котором резная скульптура сочетается с плоской полихромной мраморной инкрустацией. Несколько позднее, в 1233, двумя неизвестными мастерами были высечены рельефы порталов луккского собора со сценами из жизни св. Мартина и Регулуса. Полагают, что тогда же на фасаде была установлена группа «Св. Мартин отдаёт свой плащ нищему»; изображение св. Мартина (наряду с бамбергским «Всадником», см. *Германия*) представляет собой один из первых в средневековой скульптуре примеров конной статуи. И рельефы, и группа обнаруживают черты ломбардского стиля. Зародившийся в Лукке собственно тосканский декоративный принцип (сочетание резьбы с инкрустацией) особенно активно развивался во *Флоренции*. Некоторые мотивы орнамента, покрывавшего не только фасады, но и полы, алтарные преграды, кафедры (напр., в церкви Сан-Миньято аль Монте), заимствовались из восточных источников (ткани, резная кость и т. п.). В отличие от мастеров Пизы и Лукки, флорентинские декораторы сдержанно использовали стилизованные изображения животных и птиц, декорируя фасады ясным и крупным геометрическим узором, а интерьеры — резным и инкрустированным растительным орнаментом с преобладанием античных мотивов.

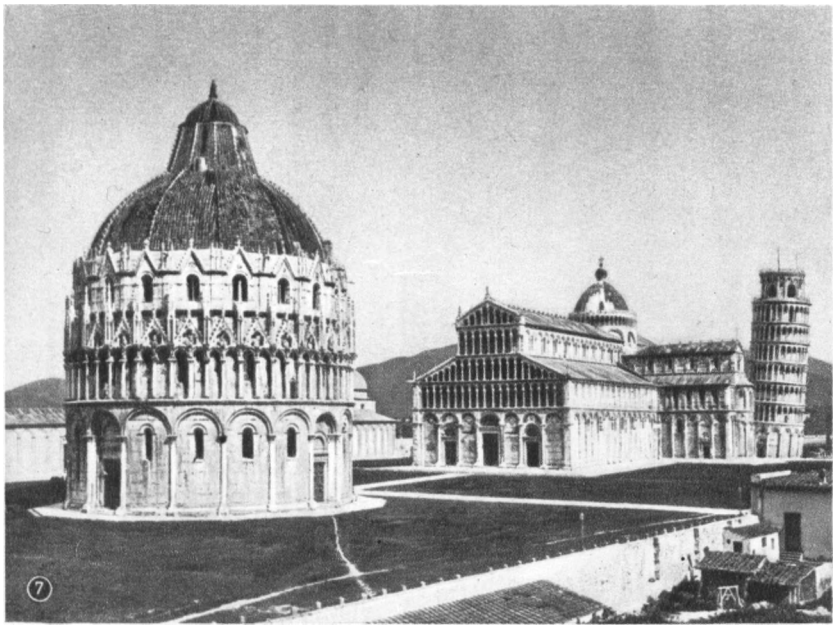
В прямой зависимости от древней традиции мозаического искусства находится расцвет деятельности «римских мраморщиков» — художников из семей Космати (Cosmati), Вассаллетти (Vassalletti) и др., работавших на протяжении 12—13 вв. Как и тосканские декораторы, они совмещали резьбу с полихромной инкрустацией, но более дробной и близкой к мозаике (наряду с кусочками полированного мрамора и порфира в ней применялась смальта). Красочный геометрический узор, сочетавший элементы античного и восточного орнамента, покрывал порталы и полы церквей *Рима*, колонны их клуатров, алтари, кивории, перегородки, кафедры, епископские троны, канделябры (церковь Сан-Лоренцо фуори ле Мура и др.). Из Рима стиль Космати распространился далеко на юг И.

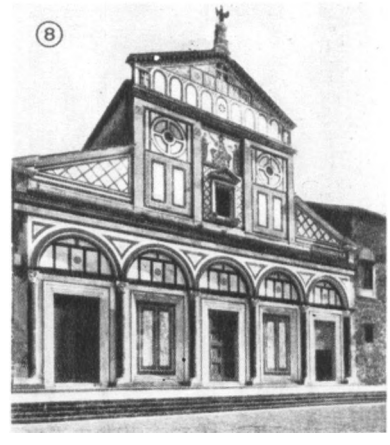
Независимо от этого декоративного направления в Южной И. во 2-й четверти 13 в. возникает особая школа светской скульптуры. Мастера, работавшие при дворе императора Фридриха II, известного своими антицерковными настроениями и своим интересом к античности, создавали произведения, отдалённо напоминающие древнеримскую пластику. Но эта попытка выйти за рамки средневековых идеалов не смогла получить глубокого развития в феодальной среде Южной И.

Самыми ранними памятниками живописи И. романского периода были фрески 11 в., относящиеся к т. н. «бенедиктинскому стилю», который насаждался бенедиктинскими монасты-

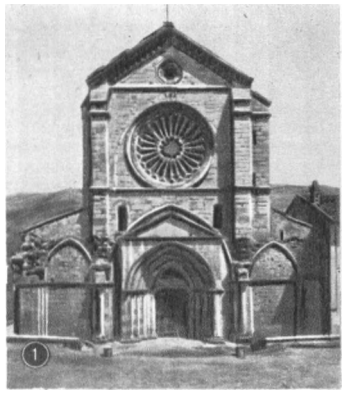


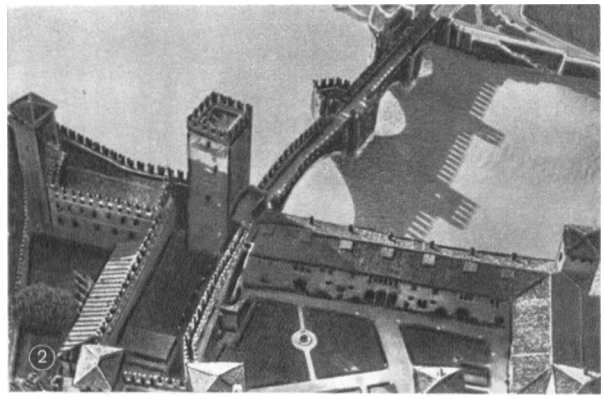


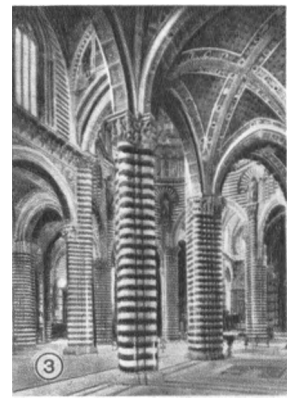


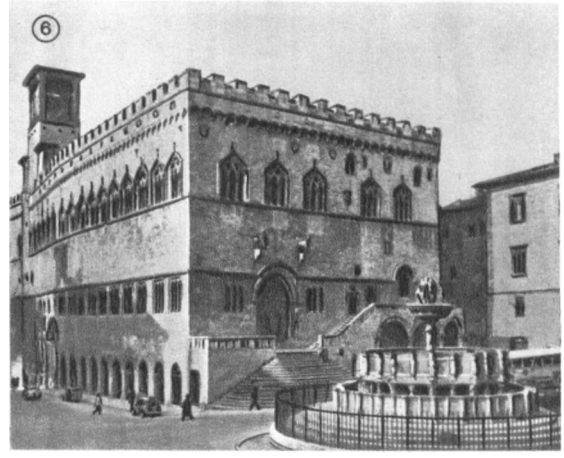


ИТАЛИЯ. Романская архитектура. **1.** Церковь Сан-Джованни дельи Эремити в Палермо. Около 1132. **2.** Собор в Монреале. Клуатр. 12 в. **3.** Замок Кастель дель Монте (Апулия). Около 1240. **4.** Церковь Сан-Микеле в Павии. 1117—55. **5.** Церковь Сант-Амброджо в Милане. В основном 11—12 вв. Интерьер. **6.** Собор св. Марка в Венеции. Интерьер. 1073—95. **7.** Соборный комплекс в Пизе. Слева — баптистерий (начат в 1153, архитектор Диотисальви); в центре — собор (1063—1160, архитекторы Бускето и Райнальдо); справа — кампанила (т. н. «Падающая башня»; 1174—1372, начата архитектором Бонанно). **8.** Церковь Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. Начата в 1014. Внешний вид. **9.** Интерьер той же церкви.

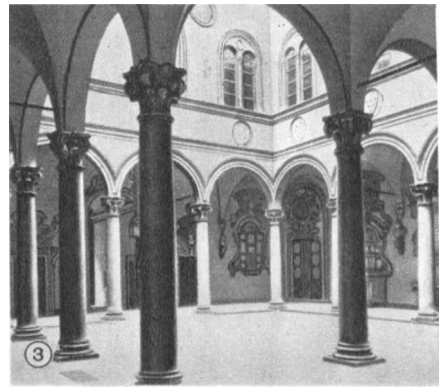


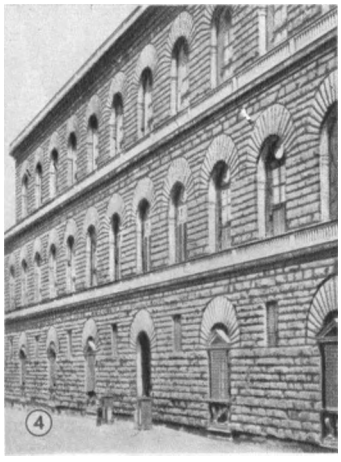


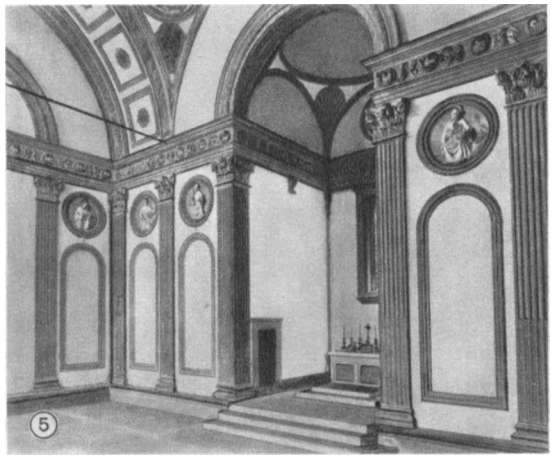


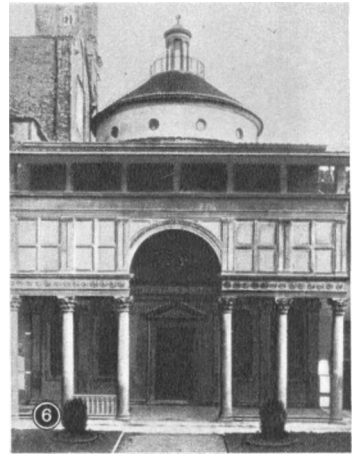


ИТАЛИЯ. Готическая архитектура. **1.** Церковь монастыря Фоссанова (Лацио). Около 1187—1208. **2.** Замок Кастельвеккьо (с мостом Скалигеров) в Вероне. 1354—75. **3.** Собор в Сиене. Интерьер. Окончен около 1264. **4.** Арнольфо ди Камбио (?). Палаццо (дворец) делла Синьория во Флоренции. Начато в 1298. **5.** Собор в Сиене. Фасад. 1284—1376. **6.** Палаццо Комунале (1293—1443) и фонтан Фонте Маджоре (окончен в 1278) в Перудже. **7.** Церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции. Интерьер. Около 1278 — около 1360. **8.** Арнольфо ди Камбио (?). Церковь Санта-Кроче во Флоренции. Начата в конце 13 в. Интерьер. **9.** Дж. и Б. Бон. Западный корпус Дворца дожей в Венеции. 1424—42.

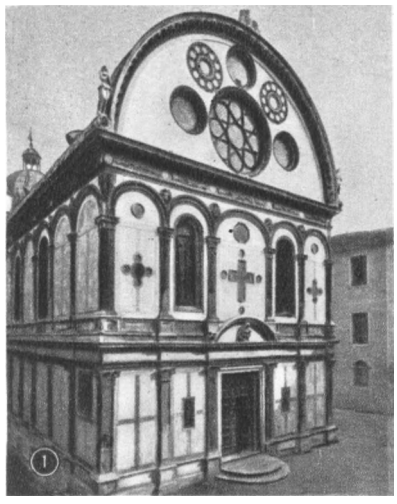


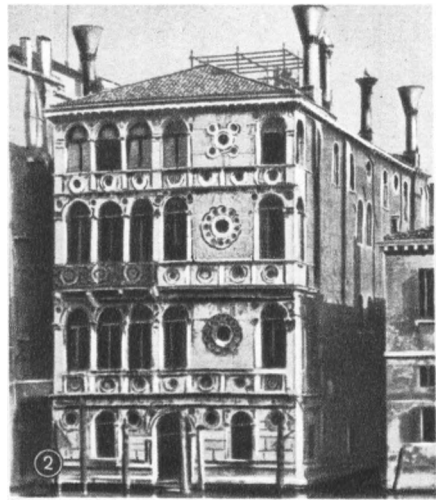


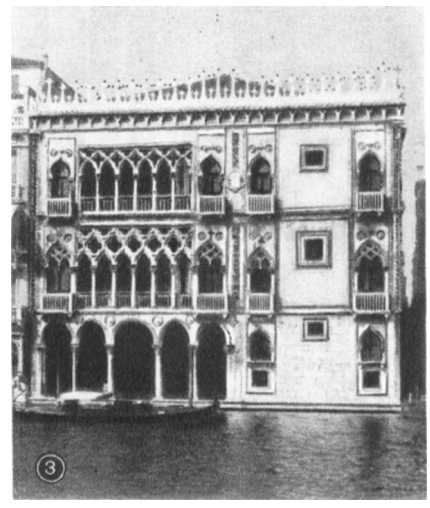


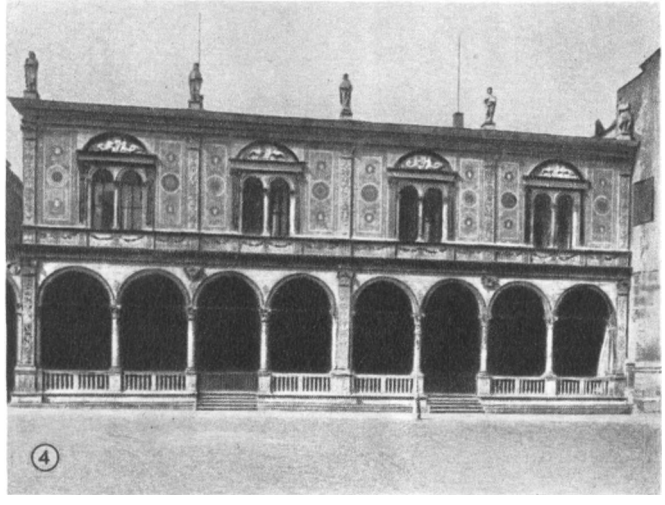


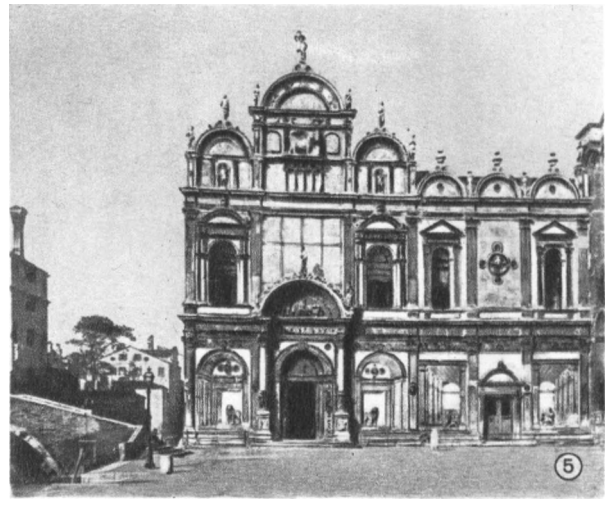
ИТАЛИЯ. Тосканская архитектура 15 в. 1. Микелоццо. Кафедра на углу собора в Прато (рельефы работы Донателло). 1433—38. **2.** Б. Росселлино. Дворец Пикколомини в Пиенце. 1460—64. **3.** Микелоццо. Дворец Медичи-Риккарди во Флоренции. 1444—60. Внутренний двор. **4.** Ф. Брунеллески (?). Дворец Питти во Флоренции. Начат в 1440. **5.** Ф. Брунеллески. Капелла Пацци при церкви Санта-Кроче во Флоренции. Начата в 1429. Интерьер. **6.** Капелла Пацци. Внешний вид. **7.** Ф. Брунеллески. Воспитательный дом во Флоренции. 1421—44. **8.** Ф. Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. 1420—36. **9.** Ф. Брунеллески. Церковь Санто-Спирито во Флоренции. Начата в 1444. Интерьер.

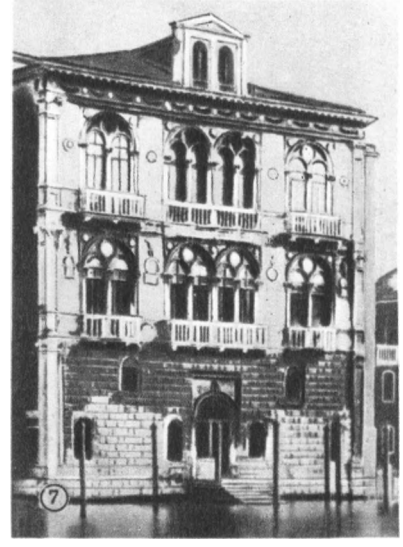




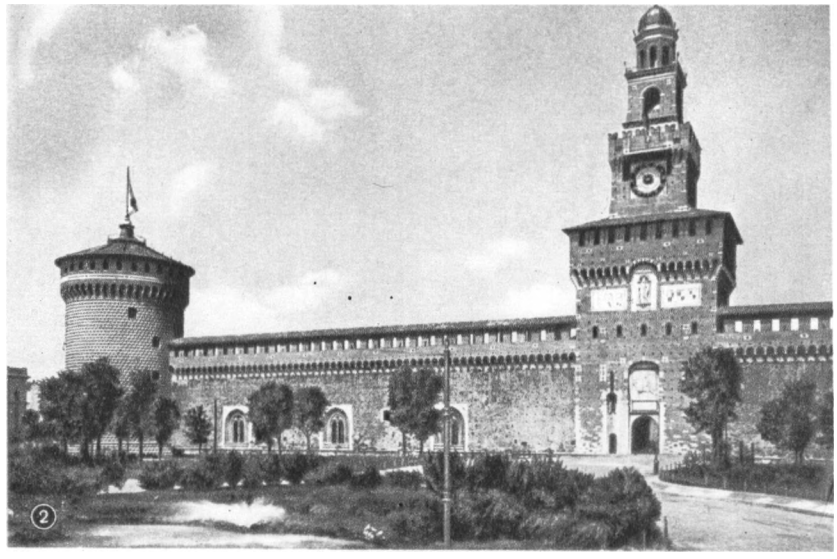


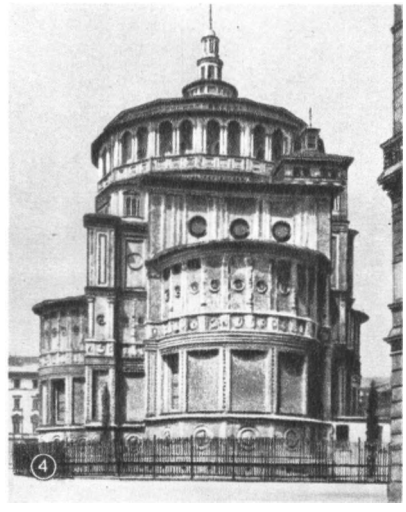


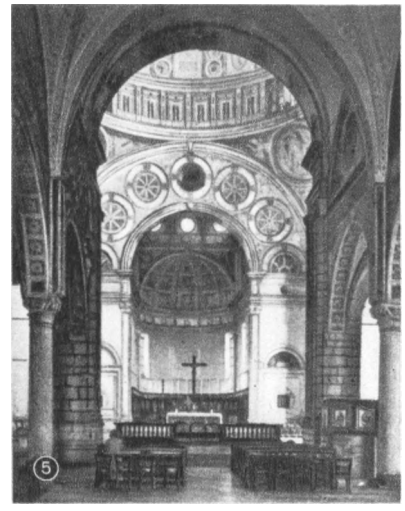


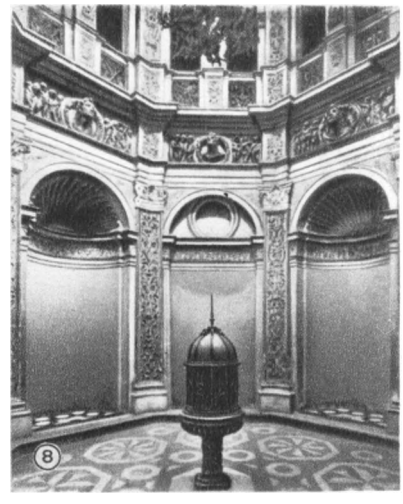


ИТАЛИЯ. Венецианская архитектура 15 в. 1. П. Ломбардо. Церковь Санта-Мария деи Мираколи в Венеции. 1481—89. **2.** Школа П. Ломбардо. Палаццо (дворец) Дарио в Венеции. 1487. **3.** Дж. и Б. Бон. Ка д'Оро в Венеции. 1422—40. **4.** Фра Джокондо. Лоджия дель Консильо в Вероне. 1475—92. **5.** П. Ломбардо, Дж. Буора и М. Кодуччи. Скуола Гранде ди Сан-Марко в Венеции. После 1490. **6.** Дворец дожей в Венеции. Внутренний двор с восточным корпусом (1483—98, архитектор А. Риццо), лестницей Гигантов (1484—1501, архитектор А. Риццо) и аркой Фоскари (1457, архитекторы А. Бреньо, А. Риццо). **7.** М. Кодуччи. Палаццо Корнер-Спинелли в Венеции. Конец 15 — начало 16 вв.

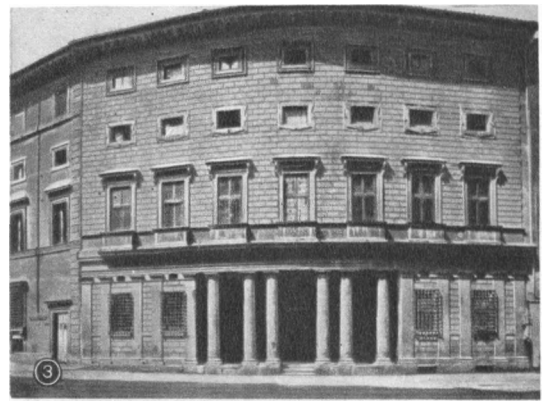


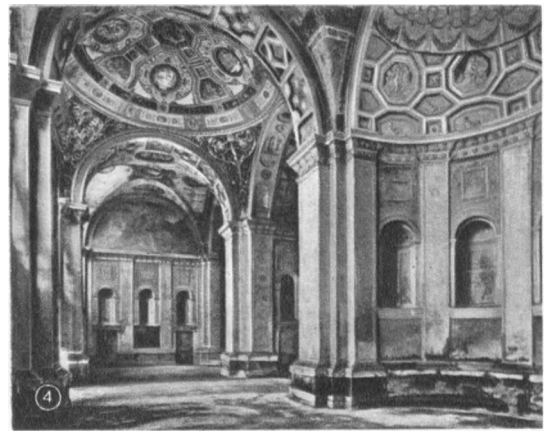


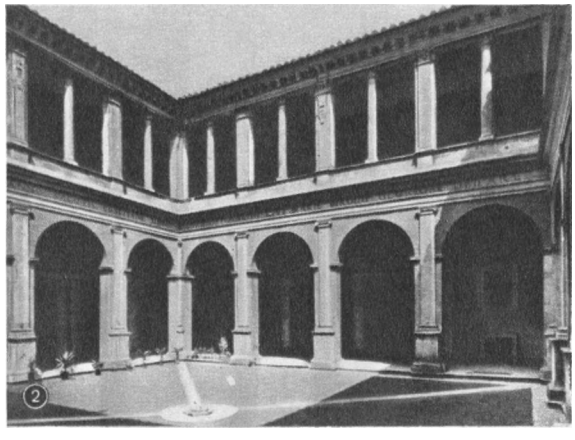


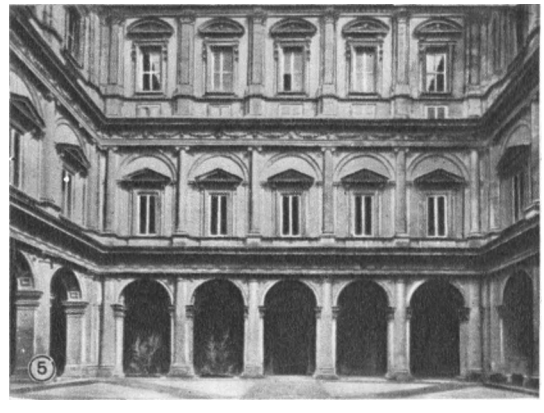


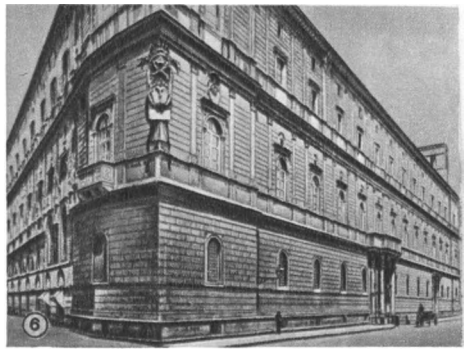
ИТАЛИЯ. Архитектура Ломбардии 15 в. **1.** Л. Б. Альберти и Л. Фанчелли. Церковь Сант-Андреа в Мантуе. 1472—94. **2.** Замок Кастелло Сфорцеско в Милане. Начат в 1450. **3.** Дж. А. Амадео. Капелла Коллеони при церкви Санта-Мария Маджоре в Бергамо. 1470—76. **4.** Д. Браманте. Восточный фасад церкви Санта-Мария делле Грацие в Милане. 1492—97. **5.** Д. Браманте. Средокрестие и хор той же церкви. **6.** Д. Браманте. Церковь Санта-Мария прессо Сан-Сатиро в Милане. 1479—83. Капелла Снятия со креста. **7.** Интерьер той же церкви. **8.** Сакристия той же церкви.



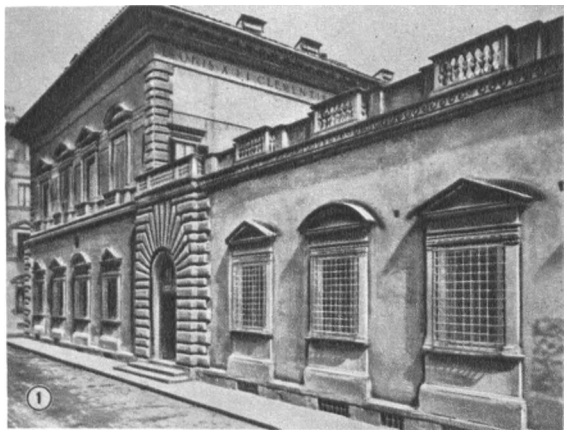


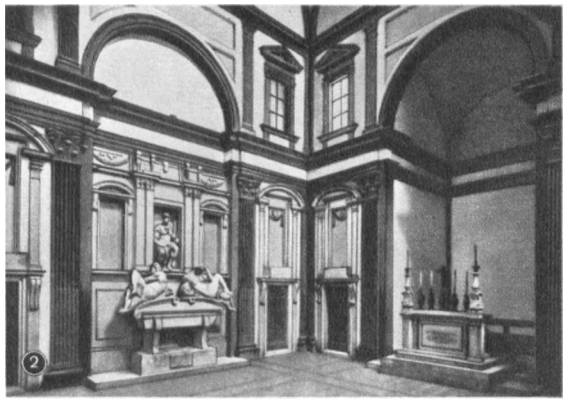


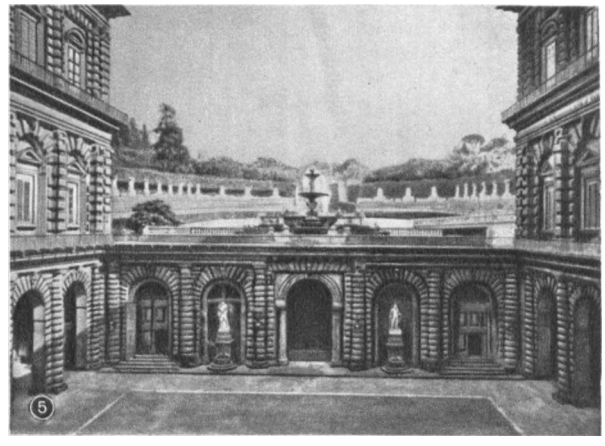


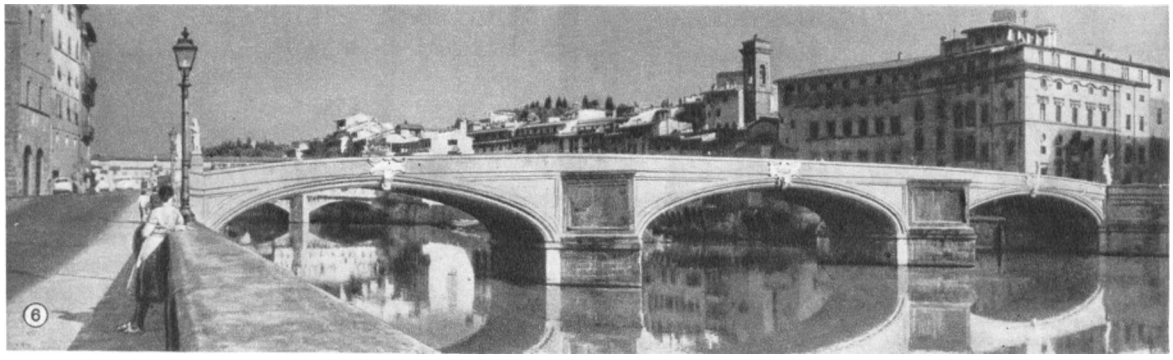


ИТАЛИЯ. Архитектура Рима 16 в. **1.** Д. Браманте. Темпьетто. 1502. **2.** Д. Браманте. Двор церкви Санта-Мария делла Паче. 1500—04. **3.** Б. Перуцци. Дворец Массимо алле Колонне. 1536. **4.** Рафаэль. Вилла Мадама. Начата в 1517. Интерьер. **5.** А. да Сангалло Младший, Микеланджело и Дж. делла Порта. Дворец Фарнезе. 1513—89. Внутренний двор. **6.** А. Бреньо и Д. Браманте. Дворец Канчеллерия. 1485—1511. **7.** Микеланджело. Ансамбль площади Капитолия. Начат в 1546.

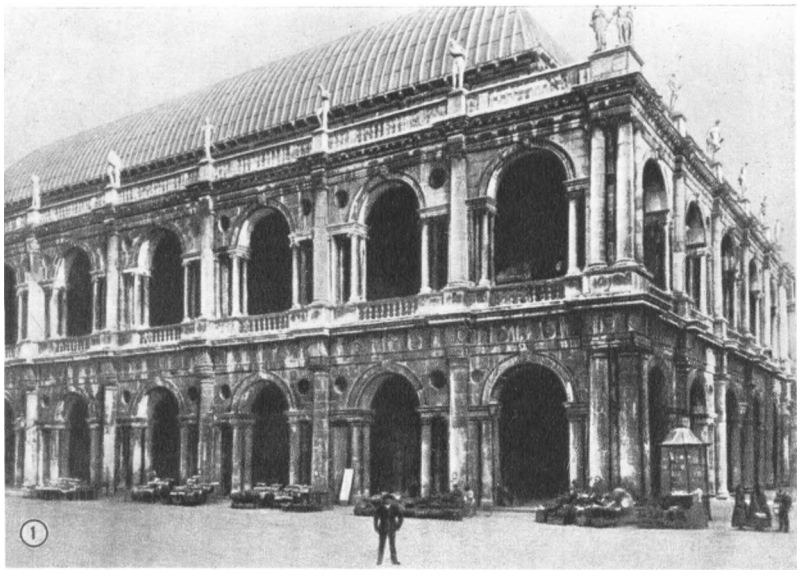


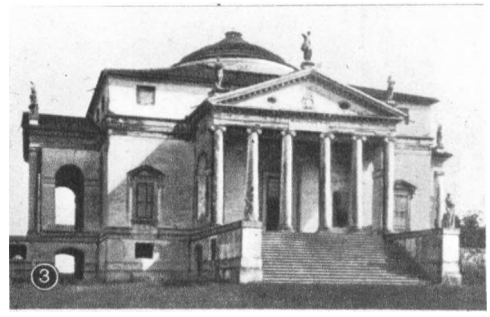


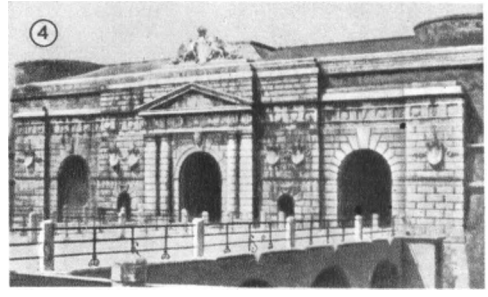


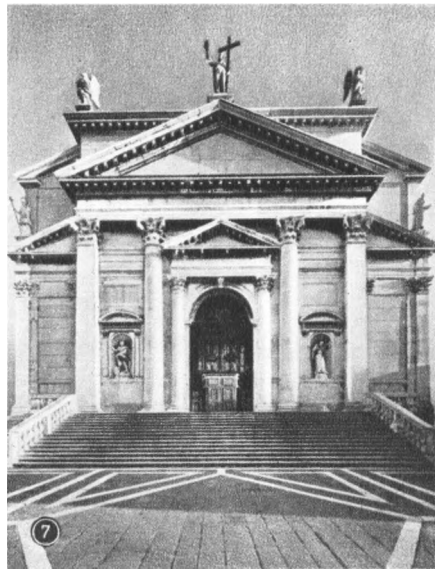


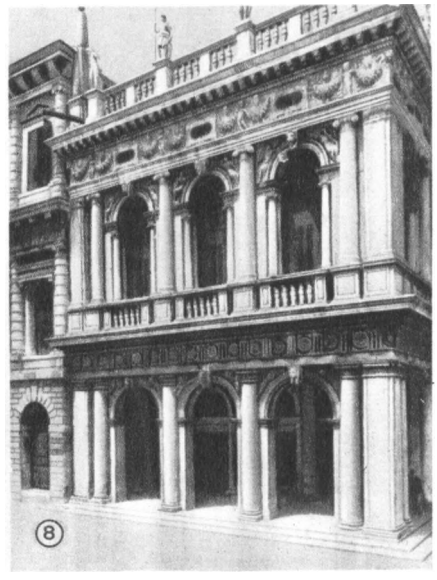
ИТАЛИЯ. Архитектура Флоренции 16 в. 1. Рафаэль. Дворец Пандольфини. Около 1520. **2.** Микеланджело. Новая сакристия церкви Сан-Лоренцо. Начата в 1520. **3.** Микеланджело. Вестибюль библиотеки Лауренциана при той же церкви. 1524. **4.** Дж. Вазари и Б. Буонталенти. Дворец Уффици. 1560—85. **5.** Б. Аммананти. Внутренний двор дворца Питти. 1558—70. **6.** Б. Аммананти. Мост Санта-Тринитá. 1569.











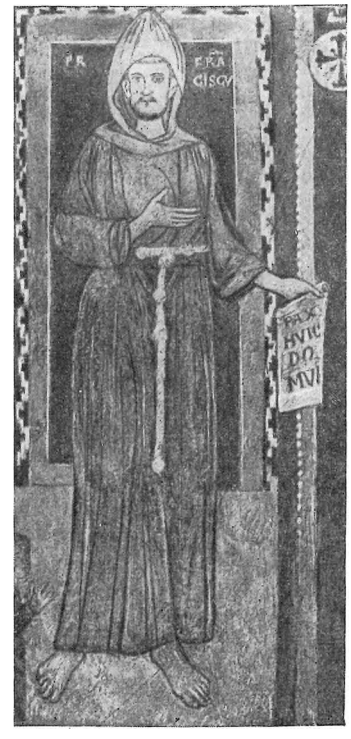
ИТАЛИЯ. Венецианская архитектура 16 в. 1. А. Палладио. Базилика в Виченце. 1549—1614. **2.** А. Палладио. Дворец Кьерикати в Виченце. Начат в 1550. **3.** А. Палладио. Вилла «Ротонда» близ Виченцы. 1551—67. **4.** М. Санмикели. Городские ворота Порта Нуова в Вероне. 1533—40. **5.** М. Санмикели. Дворец Бевилаква в Вероне. 1532. **6.** А. Палладио. Дворец Вальмарана в Виченце. 1566. **7.** А. Палладио. Церковь Иль Реденторе в Венеции. Окончена в 1592. **8.** Я. Сансовино. Старая библиотека Сан-Марко в Венеции. 1536—54.

рями и представлял собой сплав византийских и западных элементов. Обладая определённым стилистическим единством, эти фрески имеют и областные особенности. Так, во фресках церкви Сан-Винченцо (1007) в Галлиано (Galliano, Ломбардия) сказалось влияние оттоновских миниатюр (см. *Германия*). Живопись *Рима* (фрески в нижней церкви Сан-Клементе, ок. 1100, и др.) развивает принципы того примитивного повествовательного стиля, черты которого были уже заметны во фреске «Вознесение Христа» в той же церкви (9 в.) и в котором византинизмы не играют определяющей роли. Основным центром бенедиктинского искусства, базирующимся на широком усвоении византийского наследия, был монастырь Монтекассино (Montecassino, Лацио). Ярчайшее произведение школы Монтекассино — фрески церкви Сант-Анджело ин Формис (2-я пол. 11 в.) близ Капуи (Capua, Кампания). Некоторые из них были исполнены греками, остальные — подражавшими их манере местными мастерами, которые придали росписи чисто романскую грубоватую выразительность.

«Христос и грешница». Фреска в церкви Сант-Анджело ин Формис близ Капуи. 2-я половина 11 в.

В 12—13 вв. значительной была роль византийских традиций в живописи Сицилии и Венеции. Ранние мозаики нормандской Сицилии (в куполе Капеллы Палатина в *Палермо*, ок. 1143, в апсиде собора в *Чефалу*, 1148, и др.) исполнены мастерами константинопольской школы (см. *Византия*). В дальнейшем для выполнения мозаик широко привлекались местные художники; в их интерпретации византийские канонические образы огрубляются, но приобретают наивную наглядность (мозаики 1150—80-х гг. в Капелле Палатина в Палермо, соборах в Чефалу и *Монреале*). В 1-й пол. 13 в. процесс переработки византийских основ приводит к окончательному сложению местной, сицилийской школы. Самостоятельная «византийская манера» формировалась ещё более решительно в живописи *Венеции* (мозаики собора в Торчелло, 12 в., и собора св. Марка). Начальная деятельность мозаических мастерских Венеции была связана не столько непосредственно с Византией и её константинопольской школой, сколько с провинциальным ответвлением последней — равеннской школой раннего 12 в. Поэтому в венецианских мозаиках романские черты преобладают над греческими, а порой дают о себе знать реалистические тенденции, имеющие местную основу. Процесс кристаллизации местных течений характеризует и фресковую живопись 12—13 вв. (фрески церкви Сан-Пьетро аль Монте в Чивате, Civate, Ломбардия, 11—12 вв.; фреска «Св. Франциск» в капелле Сан-Грегорио монастыря Сакро Спеко в Субиако, Subiaco, Лацио, 1228; фрески баптистерия в *Парме*).

«Св. Франциск». Фреска в капелле Сан-Грегорио монастыря Сакро Спеко в Субиако. 1228.



С 13 в. связан новый этап в развитии «византийской манеры», отмеченный невиданным в И. расцветом иконописи в тосканских городах. После разграбления крестоносцами Константинополя (1204) и разгрома Византийской империи немало греческих живописцев переселяется в И., где вокруг их мастерских формируются местные школы иконописи. Византийская традиция обогатила искусство И. разработанностью иконографических типов, утончённостью живописного языка, помогла преодолеть романскую примитивность. Вместе с тем византинизм выступал и как консервативная сила, сковывавшая рост реалистических элементов. Поэтому итальянская живопись 13 в. развивается не только по пути освоения, но и по пути преодоления византийского влияния. Художники И. брали из иконографической системы византийцев наиболее живые и эмоциональные типы, постепенно наделяя их проблесками реального чувства, перерабатывая византийский идеал с его отвлечённым спиритуализмом в образ, более близкий к жизни, отмеченный некоторыми реалистическими чертами.

Бонавентура Берлингьери. «Св. Франциск». Житийная икона. 1235. Церковь Сан-Франческо. Пеша.

В каждом центре «византийская манера» приобрела неповторимую местную характерность, выдвинула своих мастеров. Уже в 1-й пол. 13 в. сложилась пизанская школа, мастера которой, используя традиции романских «распятий» 12 в., создали искусство, полное суровой, трагической выразительности («распятия» Джунты Пизано, Giunta Pisano, упоминается в 1229—54). Во 2-й пол. 13 в. среди художников Пизы выделяется Мастер Сан-Мартино (Maestro di San Martino). Чуть спокойнее и мягче пизанских икон работы мастеров Лукки (художники семьи Берлингьери, Berlinghieri). Сиенская живопись с первых шагов обнаруживает тяготение к лирической трактовке иконного образа («Мадонна» Гвидо да Сиена, Guido da Siena, в сиенском Палаццо Публико, ок. 1265—70). Позже всего «византийская манера» сложилась во Флоренции. Представленная работами Коппо ди Марковальдо (Coppo di Marcovaldo, упоминается в 1261—76) и Мастера Магдалины (Maestro della Maddalena, работал в 1260—90-х гг.), она завершает своё развитие в драматичном искусстве *Чимабуэ*. Последний уже немало почерпнул от своих современников — проторенессансных мастеров; но всё же не только стиль, но и самый дух его живописи ещё оставались средневековыми. Образование местных художественных школ, выделение творческих индивидуальностей из безличного коллектива средневековых мастеров, рост реалистических элементов в рамках традиционной иконографии — таковы особенности развития тосканской живописи 13 в., подготовившей почву для живописи Проторенессанса.

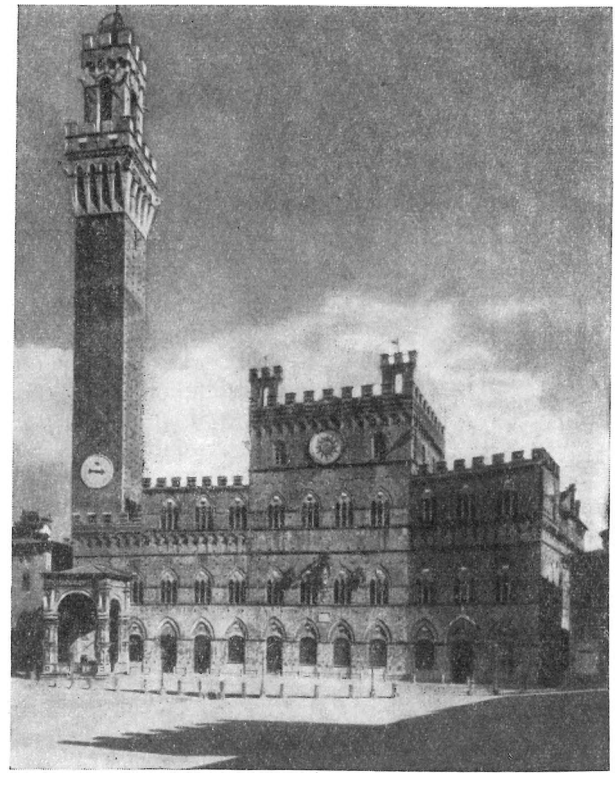
Проторенессанс и готика (последняя треть 13 в.—14 в.). Подъём городов, развитие торговли и промышленности, зарождение капиталистических отношений (особенно ощутимое во Флоренции) привели на рубеже 13—14 вв. к решительному росту светских тенденций в мировоззрении общества, к осознанию духовной ценности земного человека, наконец, к яркому расцвету искусства, оплодотворённого новым взглядом на мир. Это движение в области культуры, стремившееся выйти за рамки средневековья и получившее название Проторенессанса, во многом подготовило почву для Возрождения и обогатило мировое искусство такими явлениями, как поэзия Данте, живопись *Джотто*, скульптура *Никколо Пизано*. Проторенессансные настроения отразились и в некоторых готических постройках Тосканы. Но распространившийся в передовых тосканских городах Проторенессанс был лишь одним из направлений в художественной культуре И. своего времени. Параллельно с ним и в тесном взаимодействии с ним развивались готические тенденции. Во 2-й пол. 14 в. последние даже временно возобладали в результате усугублявшегося классового расслоения коммунальных городских общин и проникновения в их культуру рыцарских элементов.

Готическая архитектура, возникшая в 12 в. во Франции как прямое следствие расцвета средневековых городов, в И. оказалась в значительной мере явлением чужеродным. В 12 в. города Северной И. и Тосканы уже были сравнительно развиты и застроены, и здесь (в отличие от Франции, Англии, Германии) романская архитектура была не столько монастырской, сколько городской. Обилие приходских церквей исключало монопольное положение собора, свойственное северным странам, где собор, нередко единственная церковь города, был предметом гордости и особых забот горожан, не щадивших усилий на его постройку и украшение. В И. остались непонятыми как конструктивная система готики, так и её архитектурно-художественный синтез. Готика воспринималась либо как набор отдельных, лишённых взаимосвязи конструктивных новшеств, либо как простое обновление репертуара декоративных форм. Планы готических построек И., как правило, лишены стройности, а объёмно-пространственное построение до примитивности просто. Стрельчатые очертания арок прививались плохо; вертикализм готики сводился на нет либо горизонтальными рядами полихромной облицовки, либо энергично выраженными карнизами. Строители страховали арки уродующими интерьер железными или деревянными тягами; контрфорсы, благодаря чрезмерному запасу прочности, неуклюжи. Скульптура не слита с тектоническими элементами, как на С., где она кажется неотделимой от конструкций; противоречат природе готики и пристрастие итальянцев к облицовке зданий мрамором, и их неизменное желание сохранить плоскость стены. Как система тектонического мышления итальянская готика развивалась вяло; даже в конце 14 в. возникают постройки, которые стилистически следовало бы отнести к ранней готике (Санта-Мария дель Кармине в *Павии*, где применён редкий в И. кольцевой обход хора с венцом радиальных капелл). При всём этом готическая эпоха ознаменовалась

в И. появлением ряда памятников, самобытных в архитектурно-художественном отношении и всегда глубоко «итальянских», несмотря на готическое обличье. Так, неповторимы в своей праздничной живописности постройки Венеции, сочетающие графическую тонкость некоторых готических форм с полихромной облицовкой. В венецианской архитектуре готический принцип каркасной конструкции отвечал господствующей тенденции к раскрытию стены. В Тоскане, напротив, стена и в готическую эпоху оставалась основой конструкции, но здесь умело применённые ритмы готических членений (и особенно стрельчатых проёмов, разделённых беломраморными колонками) придают инертной массе объёма видимость структурной организации.

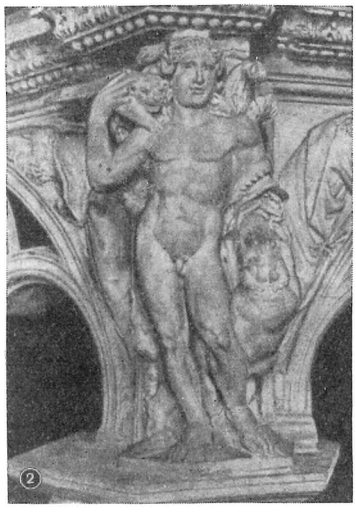
Если к С. от Альп благосостояние и растущая мощь средневекового города получили своё законченное идейно-художественное выражение в архитектурном типе готического собора, то расцвет городов Северной И. и Тосканы в 13—14 вв. ознаменовался бурным развитием прежде всего светского коммунального строительства. Именно в это время один за другим строятся и перестраиваются величественные в своём геометрическом лаконизме дворцы-цитадели городских муниципалитетов. Оставаясь романскими по своим конструкциям и объёмно-пространственному построению, в частностях они отражают влияние готики (стрельчатые очертания арок и проёмов, машикули, венчающие зубцы в форме «хвоста ласточки» и т. п.). Один из наиболее впечатляющих муниципальных дворцов — Палаццо дель Подеста́, или Барджелло, во *Флоренции*, с могучей, ещё романской башней, с обширным сводчатым залом на 2-м этаже и двумя замкнутыми дворами, из которых парадный имеет 2 яруса лоджий. Прямо подражает феодальному замку второй коммунальный дворец Флоренции — приписываемое *Арнольфо ди Камбио* Палаццо делла Синьория — куб каменной кладки с увенчанной машикули башней, господствовавшей над средневековым городом. Более праздничное впечатление производит Палаццо Публико в *Сиене*. Графически чёткие горизонтали членений, сочетаясь с 3-частными готическими окнами, создают композицию, полную напряжения, которое как бы находит себе выход в стреле башни с гладкими стенами, но с богатым готическим завершением. Т. обр., благодаря использованию отдельных готических приёмов строители Палаццо Публико сумели видоизменить традиционный тип коммунального здания, создав законченный организм, счастливо сочетающий выразительную статику массы с целеустремлённой динамикой фасада.

Палаццо Публико в Сиене. 1297—1310, крылья надстроены в 1680.



Кирпичные коммунальные дворцы Северной И.— Палаццо делла Раджоне в *Ферраре*, построенное Ф. Фьораванти (F. Fioravanti, ок. 1390— ок. 1430) крыло Палаццо Комунале в *Болонье* и др.,— как и флорентинское Палаццо делла Синьория, напоминают феодальные замки. В Палаццо Комунале в *Перудже* фасад из блоков грубо отёсанного камня расчленён только 3- и 4-частными готическими окнами, заключёнными в прямоугольные обрамления. В Палаццо дель Комуне в *Пьяченце* — одном из наиболее монументальных выражений самосознания горожан — в нижней части, облицованной мрамором, применены стрельчатые арки на массивных опорах, но проёмы окон в кирпичной кладке верхних этажей — романские.

Важнейший памятник готики в *Венеции* — Дворец дожей, в строительстве и отделке которого на протяжении 14—16 вв. участвовали все выдающиеся мастера республики. Правда, от готических конструкций здесь взято лишь стрельчатое очертание 2-ярусной ажурной аркады, неправдоподобно лёгкой для обширных плоскостей, на ней покоящихся. Однако это кажущееся нарушение законов тектоники компенсируется тем, что плоскости стен, которые благодаря полихромной орнаментальной трактовке напоминают ткань, зрительно лишены тяжести. Пышность позднеготического убранства двух главных фасадов



дворца в сочетании с богатой полихромией облицовки придаёт всей композиции характер миража, парящего над лагуной в голубоватой дымке влажного воздуха.

Ярче всего проявившись в коммунальном строительстве, готика наложила свой отпечаток и на архитектуру феодальных замков и частных палаццо. Так, невзирая на перестройки, сохраняют готический облик прославленные замки в Ферраре и *Мантуе*, построенные Бартолино да Новара (Bartolino da Novara, умер между 1406 и 1410). Дворцами, имеющими готический декор, богаты Сиена (Буонсиньори и др.), Венеция (Ка д'Оро, Ка Фоскари и др.). Фасады венецианских дворцов (из которых многие возведены на сваях по обеим сторонам Большого канала) иногда расписывались.

Первыми собственно готическими церквами И. были построенные цистерцианскими монахами 3-нефные базилики с колокольней над средокрестием и слабо выраженным трансептом, к восточной стене которого примыкал ряд прямоугольных капелл (церкви в аббатствах Фоссанова, Fossanova, ок. 1187—1208, и Касамари, Casamari, 1204—17, — оба в Лацио). Но суровые, обнаженные в своей тектонической структуре эти сплошь сводчатые и конструктивно передовые постройки возникали в необжитых, заболоченных местах, откуда их влияние не могло распространиться далее ближайшей округи. Гораздо большее значение для развития культовой готической архитектуры на почве И. имела строительная деятельность т. н. нищенствующих орденов и прежде всего францисканского. Верхняя церковь Сан-Франческо в *Ассизи*, на родине проповедника,— редкий случай применения в И. готической опоры сложного сечения. В *Ареццо* средний неф собора лишь немного возвышается над боковыми и опоры расставлены редко, что придаёт внутреннему пространству традиционную для зодчества И. и типичную для тосканской готики просторность. То же впечатление оставляет и интерьер доминиканской 3-нефной базилики Санта-Мария Новелла во Флоренции. Сплошь перекрытая нервюрными сводами на опорах сложного сечения, она по своим пространственным пропорциям напоминает зал: боковые нефы, разбитые на травеи, которые вытянуты вдоль больших квадратных травей среднего нефа, воспринимаются слитно с ним. Стрельчатые очертания арок на 8-гранных столбах — почти единственная готическая особенность францисканской церкви Санта-Кроче во Флоренции, гигантское внутреннее пространство которой имеет стропильное перекрытие и по своим пропорциям (1 : 2,4 : 1) повторяет раннехристианские базилики *Рима* (Санта-Мария Маджоре). Автору Санта-Кроче Арнольфо ди Камбио принадлежит также замысел флорентинского собора с грандиозным куполом, венчающим не средокрестие, как обычно, а хор, превращённый в обширное подкупольное пространство. Строительство, прерванное смертью Арнольфо, было возобновлено лишь в 1357 по планам Франческо Таленти (Francesco Talenti, умер после 1369), увеличившего шаг опор и внесшего др. изменения. Начатая *Джотто* кампанила собора была с изменением первоначального проекта продолжена *Андреа Пизано* и достроена Франческо Таленти, который, отказавшись от предложенного Джотто готического завершения шатром, увенчал башню массивным карнизом. В спокойном

Скульптура Проторенессанса и готики. 1. Лоренцо Майтани. «Грешник». Деталь рельефа «Страшный суд» на фасаде собора в Орвието. Мрамор. 1310—30. 2. Никколо Пизано. Аллегория Силы. Угловая фигура кафедры баптистерия в Пизе. Мрамор. 1260. 3. Арнольфо ди Камбио. Фигура дьякона. Деталь гробницы Гийома де Брей в церкви Сан-Доменико в Орвието. Мрамор. Около 1282.

ритме членящих горизонталей нет и следа экспрессивной динамики, свойственной северной готике, но окна кампанилы,— вероятно, красивейшие готические окна И.

Несмотря на некоторую иррегулярность плана, неравномерный шаг опор и неоправданно сложную конфигурацию купола, готический собор в Сиене отличается изяществом форм и пропорций: фасад собора, богато украшенный статуарной скульптурой, будто целиком вырезан из мрамора. Ему по настроению отвечает приподнято-праздничный дух интерьера, где стены и опоры облицованы чередующимися горизонталями светлого и тёмного мрамора. Пропорциональные отношения между нефами соответствуют характерному для Тосканы стремлению к пространственной свободе. К лучшим творениям итальянской готики принадлежит и собор в *Орвието*, с его графичным, подчёркнуто плоскостным фасадом (где статуарная пластика заменена рельефами); более острые, чем в сиенском соборе, углы вимпергов усиливают «готический» характер здания.

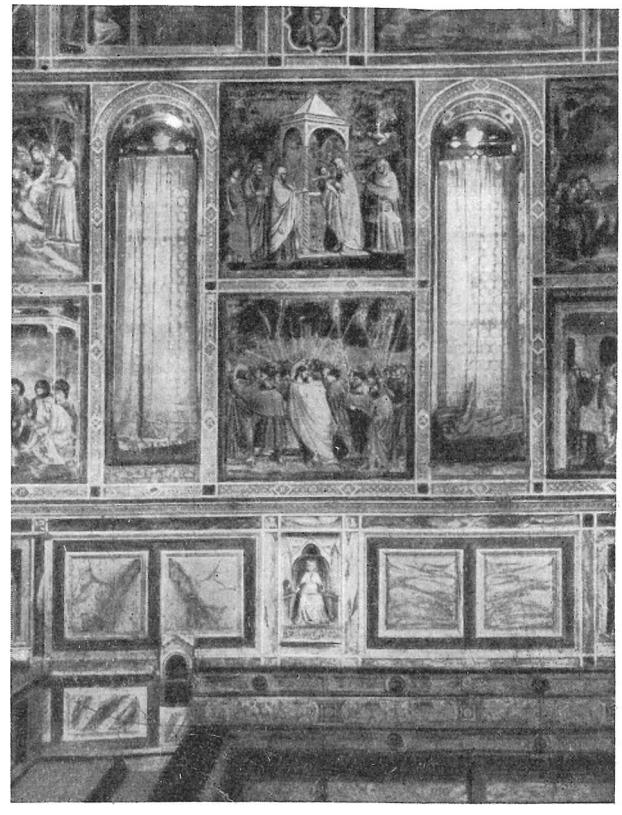
На север И. готика проникла сравнительно поздно и вылилась в формы, близкие общеевропейской кирпичной готике и лишённые самобытности (Сан-Петронио в Болонье). Ряд последовательно готических церквей, посвящённых своему патрону, воздвигли францисканцы — в Болонье, Пьяченце (начата в 1278, с кольцевым обходом и венцом полигональных капелл) и в др. городах. Огромный собор в *Милане*, приземистая 5-нефная громада, по структуре плана приближается к немецкой готике, но его широкий фасад — заведомо ломбардский. В огромном «вокзальном» интерьере, перегруженном мрамором (даже вместо капителей здесь применены целые группы фигур под балдахинами), нет функциональной организованности.

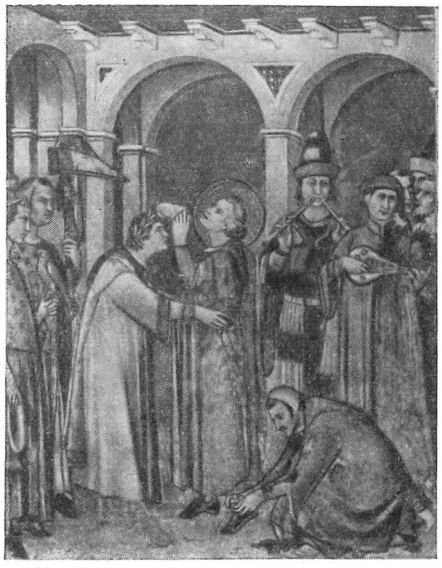
Миланский собор явился особенно ярким выражением характерной для И. непоследовательной интерпретации готических принципов. Тем не менее и т. н. «итальянская готика» создала немало выдающихся памятников, где традиционная верность строителей пространственным пропорциям романских базилик и стремление к спокойной гармонии хорошо уравновешенных масс сочетались с вдумчивым применением готических деталей, придавших компактной объёмности зданий изысканно сдержанную динамику.

И з о б р а з и т е л ь н о е и с к у с с т в о. Основоположником проторенессансного движения в скульптуре был *Никколо Пизано*. Созданная им в 1260 кафедра пизанского баптистерия уже принадлежит новой эпохе. Обрамляющие кафедру рельефы и аллегорические фигуры отличает богатый и разнообразный пластический язык, который свидетельствует о знакомстве мастера с позднеримской скульптурой. Традиционная евангельская тема преображена в величественное повествование, проникнутое чисто античным духом, а персонажи обретают пластическую убедительность и телесную мощь. Дух и традиции античного искусства глубоко воспринял и ученик Никколо Пизано — *Арнольфо ди Камбио*. К его лучшим работам относятся фигуры для фонтана в Перудже и гробница кардинала де Брей, послужившая прототипом настенных гробниц эпохи Возрождения. Ближе других к искусству готики стоял последний скульптор Проторенессанса *Джованни Пизано*. Изваяниям Джованни, с их резкими, изломанными контурами и готическими изгибами фигур, в гораздо большей мере, чем работам его старших современников, свойственны спиритуализация и внутренняя динамичность образа.

Пионером Проторенессанса в живописи был римлянин Пьетро *Каваллини*. Он начал свою деятельность как приверженец «византийской манеры». Но знакомство с Арнольфо ди Камбио пробудило в нём интерес к античности. Мастер тщательно изучал позднеантичную живопись,

Джотто. Фрагмент фресковой росписи Капеллы дель Арена в Падуе. Около 1305.





Симоне Мартини. «Посвящение св. Мартина в рыцари». Фреска капеллы Сан-Мартино в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. Около 1325—26.

что помогло ему овладеть искусством светотеневой моделировки формы. В результате Каваллини сумел придать изображениям земное начало: сильно выраженную объёмность, пластическую осязаемость. Завоевания Каваллини были освоены и развиты флорентинцем *Джотто*, новаторское искусство которого утверждало ценность реальной жизни, отражённой в земных, убедительных образах. Художник значительно опередил своё время как в изображении трёхмерного пространства, строя его на перспективно-линейном основании, хотя и без знания научной перспективы («ящикообразное» пространство), так и в передаче округлости и весомости человеческой фигуры; в отличие от Каваллини, Джотто мастерски связывал изображаемый объём с плоскостью стены. Самое знаменитое произведение Джотто — цикл фресок с изображением эпизодов из жизни Марии и Христа в Капелле дель Арена в Падуе. Расположение фресок носит архитектонически ясный характер, образуя стройную декоративную систему, вполне соответствующую задаче величавого эпического повествования. Евангельские легенды выступают здесь в форме живого и наглядного рассказа. Не обладая ещё психологической полнотой и сложностью, персонажи Джотто наделены необычайной пластической цельностью, духовной силой и драматической яркостью переживаний, подчёркнутой ритмическим строем композиции. Поздние фрески Джотто в капеллах Перуцци и Барди флорентинской церкви Санта-Кроче отмечены бóльшим спокойствием, сдержанностью чувств, величавой торжественностью образов.

Творчество Джотто знаменует вершину в развитии проторенессансного изобразительного искусства, вслед за которой наступила готическая реакция, царившая до конца 14 в. Она накладывает свой отпечаток уже на творчество некоторых современников Джотто. Таков, в частности, скульптор Лоренцо Майтани (Lorenzo Maitani, до 1275—1330), который работал в Сиене и Орвието и искусство которого отмечено влиянием готической миниатюры. Ломкий декоративный ритм пронизывает его перенасыщенные композиции, остро схваченные реальные детали поглощаются условностью общей схемы. Работы скульптора *Андреа Пизано* подкупают унаследованной от Джотто простотой композиционной структуры. Но прихотливый и плавный линейный ритм придаёт им оттенок готического изящества, в то же время лишая их подлинной монументальности. Французская готическая скульптура вдохновляла сына Андреа — *Нино Пизано*, для изваяний которого характерен S-образный изгиб фигур. Сравнительно долго сохраняла верность проторенессансным традициям скульптурная школа Флоренции, выдвинувшая в сер. 14 в. *Орканью* и Альберто Арнольди (Alberto Arnoldi, упоминается между 1351 и 1364), работы которых впечатляют своей сильной, внушительной пластикой.

Амброджо Лоренцетти. Аллегория Мира. Деталь фрески «Доброе правление» в Палаццо Публико в Сиене. 1337—39.

В последжоттовский период ведущая роль в живописи И. переходит к школе полуфеодальной Сиены, менее затронутой проторенессансным движением. Основоположником школы был *Дуччо ди Буонинсенья* — старший современник Джотто. Искусство Дуччо крепкими узами связано с «византийской манерой». В его работах, лиричных по духу, тонких по колориту, проникнутых певучим линейным ритмом, господствует иконно-плоскостное начало. Лишь мягкая светотень, круглящая форму в пределах чёткого декоративного контура, свидетельствует о знакомстве Дуччо с реформой Каваллини. Вышедший из круга Дуччо *Симоне Мартини*, крупнейший живописец Сиены 14 в., в своём поэтически-праздничном искусстве откровенно тяготел к готике (особенно в поздний период

творчества). Его привлекал рыцарский быт, вдохновляла французская готическая миниатюра. Но орнаментальная декоративность сочеталась в его живописи с чертами, воспринятыми от Джотто: известным обмирщением религиозной темы, бóльшими, чем у Дуччо, пространственностью и свободой композиции. Утончённо-аристократическому искусству Симоне противостояла более демократическая линия сиенской живописи, представленная братьями *Лоренцетти*. Они в большей мере, чем др. сиенцы, освоили достижения Джотто и флорентинской школы. Пьетро поднимается в своих работах до монументальности, до большой драматической выразительности. Амброджо применяет свои познания в области античной пластики, впервые пытается изобразить пространство с единой точкой схода линий перспективного построения. Оба Лоренцетти мастерски строят объём. Монументальная живопись сиенцев вдохновлена интересом к окружающей действительности, к коммунальной жизни. В их росписях появляются холмистые пейзажи, городские укрепления и улички Сиены, начинают действовать их современники (кондотьер Гвидориччо да Фольяно на фреске Симоне Мартини). При этом сиенцы сохраняют поэтическую цельность ощущения мира, пластичность и музыкальную ритмичность образов.

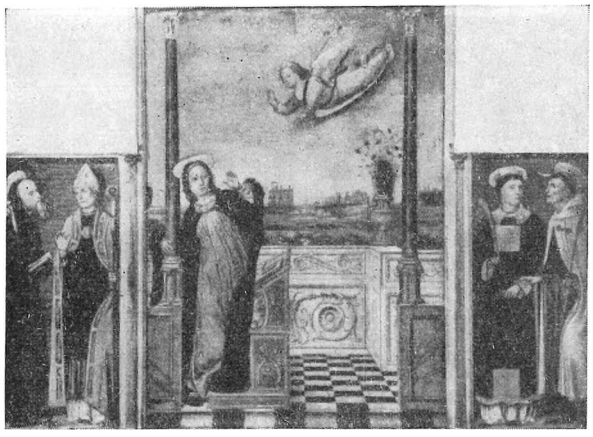
Альтикьеро и Аванцо. «Чудо св. Лучии». Фреска в оратории Сан-Джорджо в Падуе. Около 1380.

Особое место в искусстве 14 в. занимает живопись болонской школы, сочетавшая архаичную формальную систему с развитой новеллистичностью и острой готической характерностью и экспрессией образа (фрески в Кампосанто в *Пизе*, выполненные болонскими мастерами ок. 1360). Болонская живопись во многом повлияла на североитальянскую (Томмазо да Модена, Tommaso da Modena, 1325 — до 1379; совместно работавшие *Альтикьеро* и *Аванцо* и др.), где, в противоположность тосканской тенденции к обобщению, преобладает интерес к многообразию окружающего мира. Вершиной в развитии этого течения было творчество Альтикьеро и Аванцо, многофигурные фрески которых (в капелле Сан-Феличе и оратории Сан-Джорджо — в Падуе) поражают портретностью лиц, точностью изображения бытовых деталей и архитектуры.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ (15 в., т. н. КВАТРОЧЕНТО)

В 15 в. искусство И. стало играть ведущую роль в художественной жизни Европы. Основы гуманистической светской культуры и реалистического искусства нового времени были заложены в эпоху Возрождения (или Ренессанса) в 15—16 вв. в передовых городах И., прежде всего во Флоренции. Здесь небывалого подъёма достигли промышленность (в т. ч. капиталистические мануфактуры), торговля, банковское дело. Политическая власть принадлежала представителям ранней буржуазии — объединённым в цехи купцам и ремесленникам, сохранявшим своё влияние и там, где коммунальный строй уступал место единоличной власти (тирании). Идеологическим выражением нового уклада стало гуманистическое мировоззрение, поставившее на место церковной схоластики и аскетизма жизнелюбие, веру в человека и его безграничные возможности, тягу к рациональному, научному познанию мира. В сложной борьбе со взглядами и моральными нормами, присущими феодальному строю, складывается и новый идеал человека, утверждающего себя в мире благодаря личной воле, энергии и предприимчивости; вместе с тем индивидуалистические устремления не берут ещё верх над коммунальным духом, гражданским сознанием.

Искусства, особенно пластические, были в 15 в. одним из важнейших проявлений бурной общественной жизни городов и переживали яркий расцвет. В них как бы воскресали античный гуманизм и реализм (отсюда и термин «Возрождение»); они проникнуты светлой, поэтической радостью открытия земного, чувственного мира и духом пытливого аналитического изучения действительности, благодаря чему пути художественного и научного познания тесно переплетались. Система средств реалистического изображения мира была последовательно разработана и теоретически обоснована, подкреплена научными исследованиями в области анатомии, перспективы,



Карло ди Джованни Брачческо. Триптих (в центре — «Благовещение», на боковых створках — фигуры святых). 2-я половина 15 в. Лувр. Париж.

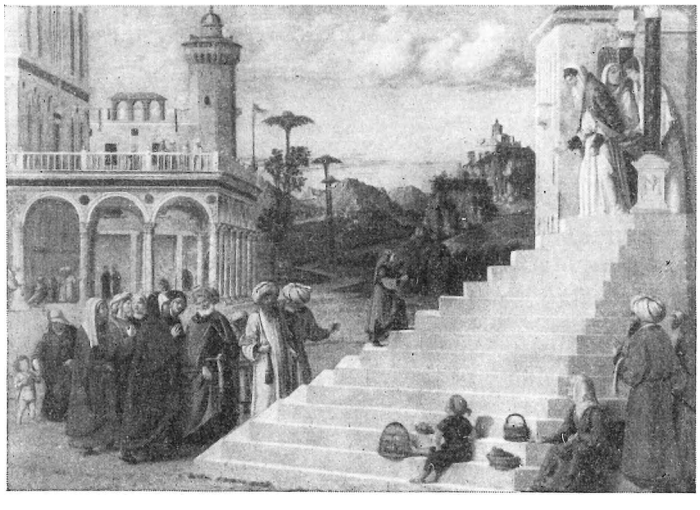
пропорций, светотеневой моделировки. В искусстве раннего Возрождения героический идеал сильного духом и прекрасного человека, ощущение стройной гармонии и целесообразности сущего как бы организуют и направляют радостное и наивное увлечение свежестью жизненных деталей, подробным повествованием, игрой фантазии. В то время как религиозные темы насыщались земным содержанием, в искусство широко вошла и светская тематика: античные мифы, бытовые мотивы, поэтические иносказания и легенды, рыцарские и фольклорные, где сильнее ощущаются традиции готики. С этими традициями связаны и духовная экспрессия, психологическая острота образов, нараставшие в искусстве в пору усиления социальных конфликтов.

В 15 в. интенсивно формировались характерные для нового времени типы художественных произведений (картина, памятник и др.) и новый тип синтеза искусств, основанный на гармоническом сочетании равноправных и самостоятельных видов. Искусство ещё не оторвалось от ремесла, что способствовало его большой цельности и сохранению взгляда на произведение искусства как на драгоценный предмет материальной культуры. Но намного возросло значение индивидуальности художника, часто воплощавшего ренессансный идеал «универсального человека» и работавшего в разных областях искусства и науки. Искусство И. в 15 в. по-прежнему развивалось в рамках локальных школ, более или менее захваченных общим ренессансным движением. При этом усиление культурного обмена ускоряло кристаллизацию общенациональных черт и устремлений.

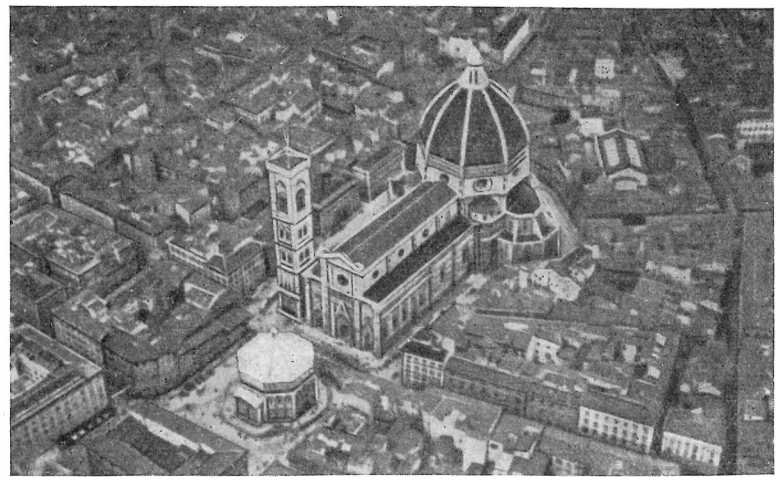
В 15 в. **архитектура** И. переживает подлинный переворот. Новый, светский характер зодчества сказался прежде всего в дальнейшем развитии различных видов общественных зданий и формировании нового типа богатого городского жилища — палаццо (дворца). В связи со строительством дворцов городского самоуправления, рыночных лоджий, фонтанов, госпиталей и т. д. проводились традиционные конкурсы, порождавшие дух творческого соревнования между мастерами и жаркие споры среди горожан.

Складываясь вместе с новыми формами общественного и частного быта, под влиянием реалистических исканий в соседних искусствах (связь с которыми была тем теснее, что архитектор нередко являлся и живописцем, и скульптором), зодчество кватроченто сразу же с необычайной силой выразило гуманистический пафос эпохи Возрождения и свойственное ей стремление к величавой, гармоничной красоте. Героизированному представлению об идеальном человеке и его неограниченных творческих возможностях соответствовали впечатляющая простота, героическая масштабность и жизнеутверждающая сила новой архитектуры: она не подавляла человека, а повышала его самосознание, порождая гордую уверенность в своих силах. Ясно расчленённые фасады дворцов, могучие и суровые, и богато украшенные просторные интерьеры составляли естественную среду для деятельного и вместе с тем праздничного, насыщенного искусством быта молодой буржуазии, для красочного церемониала общественной жизни; светлые, проникнутые ясным покоем интерьеры новых церквей отражали своеобразие мировоззрения эпохи —

Дж. Б. Чима да Конельяно. «Введение Марии во храм». Около 1500. Картинная галерея. Дрезден.



характерную для него веру в разумность и совершенную гармонию всего сущего.



Собор Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции. 13—15 вв.

Для создания этого зодчества, потребовавшего коренной переработки сложившихся ранее типов сооружений, нужны были новые архитектурно-выразительные средства. Они были найдены уже первыми мастерами 15 в. в античной ордерной системе. Сложившаяся как художественное осмысление стоечно-балочной конструкции, она научила зодчих логике архитектурного мышления и использованию самой тектоники сооружения в качестве основного средства создания образа, став тем самым своеобразной школой реализма в зодчестве. Так, внутренние закономерности ордера и его соразмерность человеку позволяли выявить в архитектуре гуманистическое начало, разнообразить приёмы масштабной характеристики зданий, придавать им (независимо от их абсолютных размеров) величавую значительность. Творчески применяя ордера, архитекторы Возрождения раскрыли такие их художественные возможности, которые были едва лишь намечены в античном зодчестве. Многообразное (а не только декоративное, как в интерьерах Древнего Рима) сочетание ордера со стеной и сводом позволило за одно столетие впервые решить одну из важнейших архитектурно-художественных задач: органически объединить интерьер и внешний облик здания и, преодолев их противопоставление в средневековом (особенно культовом) зодчестве, связать их с реальной средой, в которой живёт и действует человек.

В рамках нового архитектурного стиля в 15 в. параллельно развивались различные течения, или школы: тосканская, ломбардская, венецианская и др. Своеобразие этих школ отражало сложные взаимодействия местных ремесленно-строительных и художественных традиций с общими тенденциями зодчества И. Первый и в то же время решающий, подлинно революционный шаг к ренессансу был сделан во *Флоренции* Филиппо *Брунеллески*. Одной из ранних его работ была постройка купола над хором собора — едва ли не самая трудная конструктивная задача того времени, для решения которой недостаточно было традиционного опыта цеховых строителей и потребовался подлинно новаторский научный подход. Флорентинский собор — крупнейшая постройка тогдашней И.— был выражением духа республиканского патриотизма. Поэтому исключительно велико общественное и идейно-художественное значение его огромного (диаметром 42 *м*) купола. Хотя многие готические черты купола были предопределены архитектурой собора, Брунеллески решил его совершенно по-новому и в архитектурно-художественном отношении, и в конструктивном. Купол — точнее 8-гранный сомкнутый свод — состоит из двух оболочек, связанных между собой нервюрами и погашающими распор горизонтальными кольцами; он был возведён без применения опирающихся на землю лесов. Зодчий создал убедительный переход от мелких членений основания к укрупнённому масштабу и упругим контурам самого купола, который впервые получил решающую роль во внешнем облике здания. Доминируя над городом, купол воспринимается как величавый, светский по духу памятник, прославляющий торжество человеческого разума.

В Оспедале дельи Инноченти (приют для подкидышей, воспитательный дом) Брунеллески вынес на фасад аркаду, т. е. создал портик, непосредственно связанный с площадью, монументальный и в то же время лёгкий и приветливый. Тем самым был сделан важный шаг в формировании облика ренессансного общественного здания. Во внешнем облике Палаццо деи Капитани ди Парте Гвельфа зодчий явно стремился выразить структуру интерьера: большому залу 2-го этажа соответствует верхняя часть фасада, обрамлённая по углам пилястрами и противопоставленная 1-му этажу, который трактован как цоколь.

Постройкой Старой сакристии (ризницы) церкви Сан-Лоренцо Брунеллески начал разработку центрической купольной композиции, неотступно привлекавшей зодчих 15—16 вв. своей ясной закономерностью. Архитектор перекрыл квадратное пространство лёгким зонтичным куполом,

который непосредственно (без барабана) опирается на паруса (приём, не применявшийся с византийской эпохи). Интерьер сакристии благодаря ордерной расчленённости вызывает ощущение гармонии и спокойствия. Эта композиция получила дальнейшую разработку в капелле Пацци — одном из шедевров мирового зодчества. Как и в сакристии, стена облегчена светлой, жемчужно-серой покраской; той же цели служат зрительно выделенные на фоне стены ордерный «каркас» и подпружные арки — элементы, образно выражающие основные статические усилия постройки. Наряду с этим Брунеллески подчеркнул действительную несущую роль стены и условное, метафорическое значение ордера: антаблемент очень лёгок, и маленькие консоли посредине пролёта подчёркивают, что он покоится на стене. В портике ордеру интерьера соответствуют колонны с коринфскими капителями, а небольшой уплощённый купол как бы предвосхищает купол самой капеллы. Последняя центрическая постройка Брунеллески — 8-гранная изнутри и 16-гранная снаружи церковь Санта-Мария дельи Анджели — осталась неоконченной.

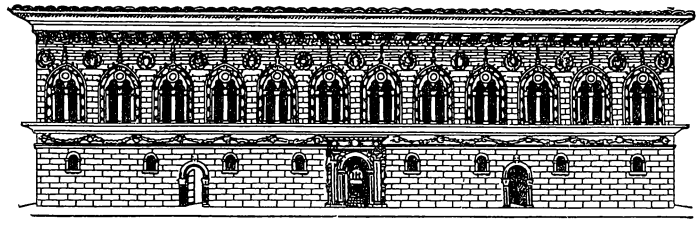
В церквах Сан-Лоренцо и Санто-Спирито Брунеллески придаёт интерьеру лёгкость и одновременно монументальность путём ордерного истолкования традиционной базиликальной композиции: колонны, несущие аркаду, выглядят особенно стройными, поскольку над ними помещены отрезки антаблемента. Так же увенчаны и пилястры, членящие стены. В этих, как и во многих других церквах 15 в., главный неф перекрыт плоским деревянным потолком с кессонами.

Кроме бесспорных работ Брунеллески, традиция приписывает ему флорентинские дворцы Питти и Пацци-Куаратези. Фасад последнего, с его оштукатуренными верхними этажами и резным деревянным карнизом, отличается известной камерностью. Выстроенное из гигантских грубо отёсанных каменных блоков Палаццо Питти неудержимо вздымается в мерном ритме своих трёх одинаковых этажей (первоначально имело лишь 7 вертикальных осей), создавая образ титанической мощи, напоминающий о величии вольной Флоренции. Палаццо Питти, однако, сильно отличается от др. работ Брунеллески, ярко индивидуальный почерк которого характеризуется своеобразным сочетанием монументальности с элегантной лёгкостью и упругим ритмом линий, тектонической ясностью общей композиции, пространственной свободой светлых интерьеров.

Если Брунеллески, сразу же постигший художественные возможности ордерной системы, использовал их с подлинно поэтической свободой, то современники и последователи мастера нередко трактовали ордер более поверхностно, декоративно. Однако им принадлежит заслуга применения ордера в сфере широкой строительной практики. Крупнейшим из этой плеяды архитекторов был *Микелоццо*. Вначале он сотрудничал со скульптором *Донателло*, создавая кафедры, гробницы, ниши-табернакли и т. п. Среди этих работ наиболее известна наружная кафедра-балкон на углу собора в *Прато*, где виртуозно использованы формы классического модульонного карниза. Построенный Микелоццо дворец Медичи (впоследствии Риккарди) во Флоренции, представляющий замкнутый кубический объём, служил образцом для жилищ флорентинских патрициев вплоть до конца 15 в. и явился отправным пунктом для последующего развития дворцовой архитектуры. Внутренний двор — традиционный элемент средиземноморского жилища — приобрёл у Микелоццо значение открытого парадного вестибюля, связавшего своими аркадными галереями все помещения, и сделался композиционным ядром дворца. Состав и расположение помещений были приведены в соответствие с новым бытом и деятельностью заказчика: служебные помещения и конюшни находились в 1-м этаже, связанном с садом, приёмные залы и капелла — во 2-м, жилые комнаты хозяев и слуг — в 3-м. Архитектура дворца, с его плоскостными фасадами и сильно вынесенным богато детализированным карнизом, исполнена сдержанного достоинства и силы. Ритм горизонтальных поясов и поэтажное уплощение руста наполняют её внутренней жизнью, а мерный ритм редко расставленных огромных окон вносит оттенок праздничного великолепия.

Перестраивая для Медичи укреплённые поместья под Флоренцией и *Фьезоле*, Микелоццо сделал первые шаги в формировании типа ренессансной виллы, сочетая утерявшие оборонное значение элементы зáмковой архитектуры с комфортабельными лоджиями и террасными садами. Ему же принадлежат и построенная в монастыре при церкви Сан-Марко во Флоренции библиотека с просторным залом, и не дошедший до нас дворец банка Медичи в Милане — первый пример здания, предназначенного для могущественного финансового учреждения.

Микелоццо. Дворец банка Медичи в Милане. 1455. (Не сохранился).



Следующим выдающимся представителем тосканской школы 15 в. был Леон Баттиста *Альберти* — один из самых универсальных людей эпохи: гуманист, математик, теоретик искусства, архитектор. В своих сочинениях, свидетельствующих о новом понимании зодчества, Альберти всесторонне расширил круг архитектурной проблематики (от градостроительства до техники декора и испытания строительных материалов), связав её с научными представлениями в области математики и зарождавшейся античной археологии. Альберти внёс закономерность в архитектурную композицию, применяя к ней, вслед за Витрувием, математический аппарат музыкальной гармонии (учение о пропорциях).

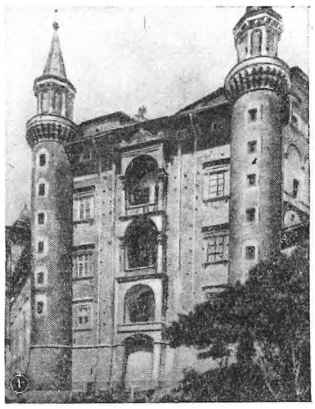
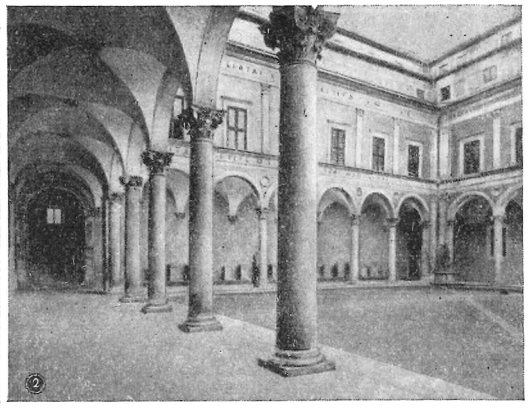
Л. Б. Альберти и Б. Росселлино. Дворец Ручеллаи во Флоренции. 1446—51.

Основные архитектурные работы Альберти — это смелые экспериментальные решения наиболее интересных проблем того времени. Во дворце Ручеллаи во Флоренции фасад впервые расчленён тремя ярусами пилястр разных ордеров. Пилястры вместе с обработанной рустом стеной воспринимаются как конструктивная основа здания. Эта композиция получила вскоре широкое распространение. В облицованном мрамором фасаде старой церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции Альберти использовал традиции «инкрустационного стиля» и впервые применил волюты для соединения средней части фасада с более низкими боковыми. Другая важнейшая перестройка старого здания (предпринятая Альберти по заказу тирана Сиджизмондо Малатесты) — превращение базилики Сан-Франческо в *Римини* в храм-усыпальницу. Используя античные архитектурные мотивы (формы триумфальной арки на главном фасаде, тяжёлая римская аркада на боковых), зодчий создал мемориальное сооружение, торжественный образный строй которого созвучен идеализации героической личности, характерной для гуманистов.

Ещё важнее для дальнейшего развития архитектуры постройки Альберти в *Мантуе*. Объёмы центрической церкви Сан-Себастьяно гармонически вырастают к повышенной средней подкупольной части. Фасад церкви —это первая попытка применить в церковном сооружении композиционную схему античного портика. Церковь Сант-Андреа — 1-нефная базилика; в плане это — латинский крест. Её неф фланкирован ритмически чередующимися большими и малыми капеллами и перекрыт (как и трансепт) большим кессонированным сводом. Это один из первых опытов применения в ренессансной архитектуре античного свода, пространственная выразительность которого была оценена ещё *Мазаччо* (фреска «Троица»). Благодаря творческому использованию мотива триумфальной арки интерьер и фасад (суженный из-за соседних построек) связаны между собой более органично, чем в др. церквах 15 в. И творчество Альберти, с его тенденцией к возрождению римской монументальности, и теоретические сочинения мастера явились решающим шагом в освоении античного наследия.

К середине 15 в. относится первый крупный опыт ренессансного градостроительства, осуществлённый последователем Альберти — Бернардо *Росселлино*. Он разработал городской план и застроил центральную площадь *Пиенцы*. Этот выдающийся ансамбль образован свободно уравновешенными зданиями, фасадные композиции которых сильно отличаются друг от друга. Пространство площади выглядит спокойным и замкнутым, несмотря на далёкие виды, которые — словно в окнах интерьеров, изображаемых на картинах кватроченто,— раскрываются по сторонам собора. Дворец Пикколомини (справа от собора) отличается от своего прототипа (дворца Ручеллаи во Флоренции) тем, что в нём подчёркнуты тектоническая роль стены и условное значение расчленяющих её пилястр. Росселлино обогащает замкнутую композицию тосканского дворца, сооружая многоярусную лоджию не только во внутреннем дворе, но и на заднем фасаде, выходящем в сад, расположенный над рекой.

Во 2-й половине 15 в. новый стиль всё прочнее утверждается в тосканской архитектуре. Его видными представителями в этот период были братья *Джулиано да Майано*, работавший как в самой Тоскане, так и далеко за её пределами, и *Бенедетто да Майано* — главный создатель дворца Строцци во Флоренции, завершившего первый этап в развитии зданий этого типа. Маленькие окна 1-го этажа высоко подняты над землёй; каменные блоки словно выпирают под сдавливающей их тяжестью; в результате архитектура дворца производит впечатление исключительной неприступности и силы. Единственная деталь вносит в облик постройки оттенок строгого великолепия: это — огромный классический карниз работы Симоне Поллайоло, прозванного

Палаццо Дукале в Урбино (около 1470—1563; начато Лучано Лаураной): 1 — фасад; 2 — внутренний двор.

Кронака (Simone Pollaiuolo detto Il Cronaca, 1457—1508), создавшего и величавый внутренний двор.

В традициях Альберти работал Джулиано да *Сангалло*. В его сакристии церкви Санто-Спирито во Флоренции и центрической церкви Санта-Мария делле Карчери в Прато формы и приёмы, разработанные Брунеллески, теряют первоначальную лёгкость и трепетный ритм, которым на смену приходит более весомое выражение массы. Построенная Джулиано для Лоренцо Медичи вилла в Поджоа-Кайано (Poggio a Caiano) под Флоренцией — пример мастерского, но чрезмерно монументального решения архитектурного типа загородной резиденции.

Важная роль в распространении новой архитектуры вне Тосканы принадлежала *Франческо ди Джорджо*, который сделал решающие шаги в создании нового типа крепости, вызванного к жизни изобретением артиллерии. Отныне характерные для средних веков высокие замки сменяются более приземистыми сооружениями с круглыми или гранёными башнями, монолитная пластика которых подчёркивается несколькими скупыми тягами. В трактате Франческо ди Джорджо получают развитие зародившиеся ещё задолго до того идеи оборонного использования рек и каналов. На протяжении 15 в. эти идеи были реализованы в системе судоходных и оборонительных каналов Милана, Вероны, Мантуи. Среди построек Франческо ди Джорджо примечательна своим светлым и лёгким интерьером церковь Мадонна дель Кальчинайо близ *Кортоны*. Архитектор участвовал в строительстве Палаццо Дукале в *Урбино*, ставшем в последней трети 15 в. центром самостоятельной художественной школы на Адриатическом побережье, которая впитала, наряду с тосканскими, культурные влияния Венеции и Далмации.

Главным строителем дворца в Урбино был далматинец Лучано *Лаурана*, соединивший в этом сложном комплексе идущую от средневековой замковой архитектуры живописность общей планировки с регулярностью главного двора (родственного дворам тосканских дворцов) и анфиладной композицией парадных помещений. Изысканное в своей простоте, проникнутое безмятежным покоем зодчество Лучано во многом определяло художественную атмосферу Урбино, в которой выросли *Браманте* и *Рафаэль*.

В Венеции новый архитектурный стиль намечается лишь в последней четверти 15 в. Переплетаясь с укоренившимися традициями «венецианской готики» и развиваясь в уникальных условиях города, расположенного на островах, архитектура Возрождения приобрела здесь исключительно своеобразный характер. Ценность каждой пяди земли в городе, изрезанном многочисленными каналами, привела к нерегулярности и предельной тесноте застройки. Необходимость строительства на сваях обусловила максимальное облегчение конструкций (широкое применение в зданиях всех типов не каменных сводов, а деревянных перекрытий, относительно тонкие стены). Безопасность островного города и широкий образ жизни богатевших на заморской торговле высших слоёв населения предопределили открытый характер архитектуры Венеции, праздничное великолепие её дворцов и общественных зданий, высокий уровень архитектурной культуры всей, в т. ч. и рядовой, застройки. В отделке зданий цветная штукатурка и различных оттенков кирпич сочетались с облицовкой из цветного мрамора, тончайшей резьбой и инкрустациями. Строители любовно относились и к самым скромным элементам архитектурного убранства города, начиная с резных чаш колодцев и кончая причалами, горбатыми мостиками через каналы, балюстрадами и мощением из мраморных плит.

Наряду с завершением работ над фасадом собора св. Марка и продолжением строительства Дворца дожей, в *Венеции* конца 15 в. разрабатывался ряд присущих ей одной типов сооружений. Для массовой жилой застройки характерны блокированные дома с 2-этажными квартирами и секционные дома с одной или несколькими квартирами в секции и группировкой комнат в квартирах вокруг общих помещений, называемых «ауле» (aule). Оба упомянутых типа жилого

дома (встречающиеся не только в частном, но и в государственном строительстве) обычно имели отдельные входы и лестницы в каждую квартиру и нередко — торговую лавку в 1-м этаже. Для моряков и др. служащих республики строились также блокированные дома-общежития. Не менее своеобразны т. н. «скуолы» — здания религиозных братств, служившие для благотворительных и просветительных целей. Среди построек этого типа наиболее известна Скуола Гранде ди Сан-Марко. Поставленная на Пьяцца Санти-Джованни э Паоло, она играет ведущую роль в одном из красивейших ансамблей города. Её 2-ярусный ордерный фасад отражает асимметричное расположение в плане вестибюля и главного зала. Увенчанный полукружиями, украшенный перспективными мраморными рельефами, он трактован как фантастическая, построенная на тончайших нюансах цвета театральная декорация. Создателями этого выдающегося памятника архитектуры Возрождения были ведущие зодчие Венеции 15 в. Пьетро *Ломбардо* и Мауро *Кодуччи* и венецианский скульптор Туллио *Ломбардо*.

Для дворцов Венеции характерны лоджии на главном фасаде и вызванные теснотой асимметрия планов и небольшие размеры дворов; 1-й этаж служил складом товаров, во 2-м располагались парадные помещения. Типичен в этом смысле Ка д'Оро, изысканно украшенный резьбой и инкрустациями. Но он ещё принадлежит готике. Более новы по духу и характеру форм дворцы Дарио и Корнер-Спинелли. Первый подлинно ренессансный дворец — Вендрамин-Калерджи — приписывается Мауро Кодуччи. Здесь флорентинский принцип поэтажного ордерного членения фасада сочетается с традиционным для Венеции выделением его средней, ажурной части с лоджиями. В церковном зодчестве начало постепенного перехода к ренессансу знаменует 1-нефный храм Санта-Мария деи Мираколи, отделанный белым, зелёным и чёрным мрамором, словно драгоценный ларец. Его деревянное сводчатой формы перекрытие выведено на фасад в виде полукруглого фронтона. Стены расчленены 2-ярусным ордером пилястр. Алтарная часть увенчана одним куполом. Однако в культовом зодчестве Венеции чаще встречается многократное использование купольных ячеек, восходящее к византийским прототипам (церкви Сан-Дзаккария, Сан-Сальваторе и др.).

К концу 15 в. возросло значение *Рима* в общественной и культурной жизни И. Средневековый облик города обновлялся трудами приезжавших сюда флорентинцев (Альберти, Бернардо Росселлино, Джулиано да Сангалло и др.). Дворцы князей церкви (напр., Палаццо Венеция), портики, украсившие более ранние храмы (Сан-Марко), и др. новые постройки (больница Санто-Спирито) подготавливали почву для стилевого перелома рубежа 15—16 вв.

Особое направление сложилось в ломбардской архитектуре: в условиях рано наметившейся феодальной реакции она сохраняла приверженность к средневековым традициям строительства из кирпича, которое обогатилось применением терракотового декора. Архитектуру Ломбардии отличают не столько поиски принципиально новых типов композиции, сколько стремление к богатству декора и полихромии, в чём проявилось праздничное жизнелюбие эпохи. Свободно сочетая византийские, романские, готические и, наконец, античные формы, ломбардцы создали подчас атектоничный, но пленяющий своей живописностью стиль (облицованная разноцветными мраморами капелла Коллеони в *Бергамо*, фасад церкви Чертозы близ *Павии*).

Первые постройки в более строгом тосканском стиле долго оставались в Ломбардии обособленными. К ним относятся сооружённые в *Милане* не сохранившийся ныне банк Медичи (архитектор Микелоццо) и крупнейшая в тогдашней Европе больница — Оспедале Маджоре (архитектор *Филарете*), симметричная композиция которой с системой окружённых аркадами дворов пред-

Лоренцо Гиберти. «История Иакова». Рельеф восточных (так называемых «Райских») дверей баптистерия Сан-Джованни во Флоренции. Бронза. 1425—1452.

Донателло. 1. «Воскресение Христа». Рельеф южной кафедры церкви Сан-Лоренцо во Флоренции (фрагмент). Бронза. 1460-е гг. 2. «Пророк Аввакум» (фрагмент). Мрамор. 1436. Музей собора. Флоренция.

восхитила ряд европейских комплексов 16—17 вв. Филарете возвёл и главную башню обширного Кастелло Сфорцеско — резиденции миланских герцогов.

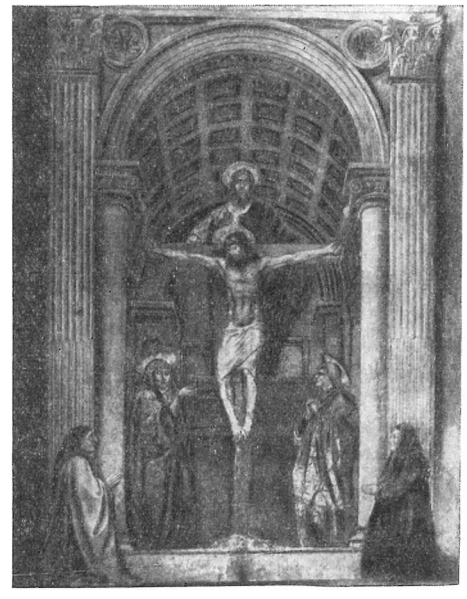
Более широкий поворот к новому стилю наметился в Ломбардии лишь в 1480-х гг. и связан с творчеством Донато Браманте, которое в значительной мере принадлежит уже периоду Высокого Возрождения.

Изобразительное искусство 15 в. представляет картину активного взаимодействия и борьбы различных течений. Но в этих сложных условиях чётко вырисовывается его ведущая, ренессансная линия, в первую очередь представленная мастерами Флоренции. Они совершили подлинную революцию, создав новое, реалистическое искусство, выковав новые творческие принципы, вскоре восторжествовавшие в искусстве И.

В скульптуре переход от готики к кватроченто наглядно выразился в творчестве Лоренцо *Гиберти*. Его ранние, ещё готические, произведения отличаются подчёркнутым линейным ритмом, орнаментальной трактовкой форм, ювелирной тонкостью (рельефы северных дверей флорентинского баптистерия). Основной работой Гиберти, потребовавшей 27 лет непрерывного труда, были восточные двери баптистерия, украшенные 10 сложнейшими рельефами с изображением библейских сцен на фоне ордерной архитектуры и пейзажа. Здесь наметился резкий сдвиг в сторону ренессансных принципов. Это произведение отличают реализм образов, богатство пластических мотивов, свободный и плавный ритм линий и форм, гармоничные пропорции фигур, создающее иллюзию пространственной глубины сочетание перспективного сокращения с постепенным уплощением рельефа.

Роль подлинного реформатора скульптуры сыграл, однако, не Гиберти, а его младший современник *Донателло*, оставивший глубокий след в развитии многих видов пластики: статуи (как свободно стоящей, так и связанной с архитектурой), сложной алтарной композиции, конного монумента, рельефа, стенной гробницы. Уже в ранних статуях св. Марка и св. Георгия Донателло создаёт героические образы, вполне ренессансные, светские по духу. Знакомство с древними памятниками в Риме позволило мастеру оценить благородную простоту античной скульптуры, её мастерство в передаче пластики обнажённого тела и содействовало выработке новых средств художественной типизации. Это отразилось в рельефе «Благовещение», в рельефах певческой трибуны флорентинского собора с изображением танцующих ангелочков, в бронзовой статуе Давида— первом в ренессансной скульптуре изображении человеческой наготы. Работая над созданием алтаря церкви Сант-Антонио в Падуе, Донателло создал непревзойдённые образцы перспективного рельефа, добился в многофигурной композиции драматизма массовых сцен и тонкой градации планов. В своём наиболее величественном произведении — памятнике

Мазаччо. «Троица». Фреска в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. 1427.



кондотьеру Гаттамелате в Падуе— скульптор создал образ ренессансного волевого человека, исполненного естественной уверенности в себе, непоколебимого душевного равновесия. Вознесённая на 8-метровом постаменте бронзовая статуя всадника органично включена в архитектурный ритм площади. Её чёткий, расчленённый силуэт контрастирует с массивным основанием.

Наряду с собственно ренессансными исканиями, в творчестве Донателло видное место занимают поиски повышенной одухотворённости образа, в силу чего мастер никогда не порывал до конца с готической традицией. Драматизм и экспрессивность, возникающие на основе переработки опыта готической пластики, особенно характерны для позднего Донателло (группа «Юдифь и Олоферн», рельефы кафедр церкви Сан-Лоренцо во Флоренции).

Третьим из крупнейших скульпторов кватроченто был сиенец *Якопо делла Кверча*. Его творчество носит двойственный характер. Готические традиции, игравшие особенно большую роль в его ранних произведениях, были во многом преодолены в поздний период в суровых и героических рельефах портала церкви Сан-Петронио в Болонье.

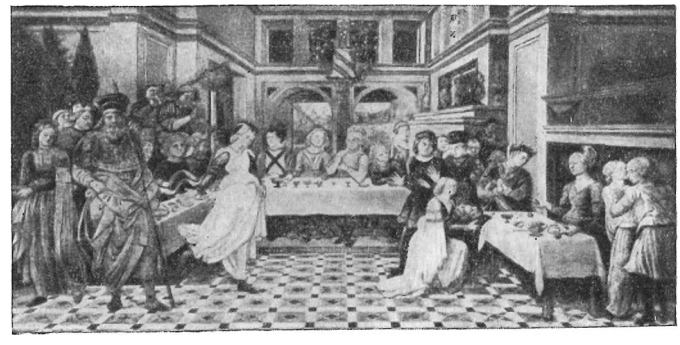
Якопо делла Кверча. Аллегория Мудрости. Деталь скульптурного оформления Фонте Гайя. Мрамор. 1408—19. Палаццо Публико. Сиена.

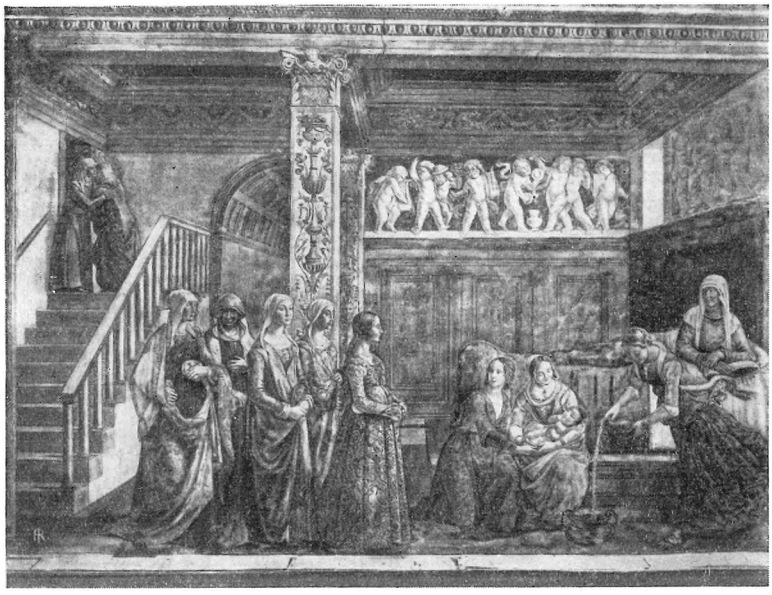
Основоположником ренессансной живописи был флорентинец *Мазаччо*. В его фресках в церкви Санта-Мария Новелла и в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции сочетаются мощная обобщённая героика образов и стремление придать реальный, жизненно-достоверный характер как физическому и духовному облику изображённых людей, так и их природному и архитектурному окружению.

Наряду с передовыми мастерами, стремившимися к реалистическому отражению окружающего мира, в 1-й пол. 15 в. работали и художники, в искусстве которых новые принципы длительно сосуществовали с готическими традициями. В большой мере к ним принадлежал и *Паоло Уччелло*. Страстно увлекаясь линейной перспективой, владея объёмной моделировкой форм (портрет Джованни Акуто), он сохранял в то же время приверженность к средневековой фантастике («Битва св. Георгия с драконом»), готическому декоративизму («Битва при Сан-Романо», «Охота»). Религиозно-созерцательное искусство Фра *Анджелико* овеяно мягким лиризмом и сказочностью. Его работы, отмеченные влиянием позднеготического наследия, отличаются тонким и вместе с тем нарядным колоритом. Среди его учеников выделяется Беноццо Гоццоли (Benozzo Gozzoli, 1420—97) — автор фрески «Шествие волхвов» в капелле дворца Медичи-Риккарди во *Флоренции*, где развёрнута красочная панорама многолюдной торжественной процессии, насыщенная множеством увлекательных деталей.

В середине 15 в. намечается подразделение ренессансной флорентинской живописи на более узкие течения, каждое из которых выделяет особые проблемы в многогранной проблематике ренессансного реализма. Созданию монументального образа человека посвящено творчество *Андреа дель Кастаньо*. Его мужественные, грубоватые герои знаменуют дальнейшее (хотя и несколько одностороннее) развитие образных принципов Донателло и Мазаччо. Художник лепит фигуры светотенью, заставляя их выступать из стены наподобие скульптуры. Наиболее яркое произведение мастера — цикл портретов знаменитых людей, в т. ч. Данте, Петрарки, Боккаччо, кондотьера Пиппо Спано. В отличие от др. флорентинских живописцев, разрабатывавших гл. обр. проблемы движения, пространства, светотеневой моделировки форм, *Доменико Венециано* посвятил себя колористическим исканиям. В его работах цвет стал важным средством художественной выразительности, утратив подчинённую роль по отношению к пластической форме; объе-

Филиппо Липпи. «Пир Ирода». Фреска собора в Прато. 1452—64.





Д. Гирландайо. «Рождение Марии». Фреска в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. 1485—90.

диняющий гамму серебристый общий тон создаёт ощущение световоздушной среды. Жанрово-повествовательное начало преобладало в живописи Филиппо *Липпи*, чьи религиозные по тематике произведения пронизаны чисто светским мироощущением.

Во 2-й половине 15 в. дальнейшее развитие ренессансных принципов в искусстве Флоренции определяет его необычайное многообразие. Переработка его реалистической основы в духе лирической мягкости и большей утончённости форм характерна для мастеров семьи *Роббиа*, перенесших в скульптуру технику майолики. Бернардо и Антонио *Росселлино*, *Дезидерио да Settиньяно*, *Бенедетто да Майано* создали ряд мраморных алтарей, богато разработанных стенных надгробий, обаятельных детских бюстов, остро-характерных скульптурных портретов. Их искусство получило известность и за пределами Тосканы И. (Франческо *Лаурана*). Известная рассудочность и экспрессивность сочетаются в технически виртуозном искусстве Антонио дель *Поллайоло* и Андреа дель *Верроккьо*. Оба они были рисовальщиками, живописцами, скульпторами, ювелирами и во всех этих областях достигли значительных высот мастерства. Кроме того, Поллайоло был одним из первых итальянских художников, работавших в гравюре на меди. Мастерская Верроккьо, из которой вышел *Леонардо да Винчи*, стала подлинной школой теории и практики реалистического искусства. Из скульптурных работ Верроккьо, помимо портретов, широко известны изящная статуя Давида, а также конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции — яркое воплощение ренессансного индивидуализма, воинственной дерзости и беспримерной уверенности героя в своём превосходстве над окружающими людьми.

Не менее разнообразна флорентинская живопись 2-й половины 15 в. Её жанрово-повествовательные и монументальные тенденции сочетаются в творчестве Доменико *Гирландайо*. В искусно скомпонованных фресках Гирландайо на темы из жизни Марии и Иоанна Крестителя видное место занимает изображение быта флорентинской буржуазии. В атмосфере духовного аристократизма и патрицианских вкусов, сложившейся при дворе фактического правителя Флоренции, поэта и мецената Лоренцо Медичи, расцвело искусство Сандро *Боттичелли*. Среди его многочисленных работ выделяются картины «Весна» и «Рождение Венеры» и необычайные по эмоциональной остроте и духовной напряжённости портреты. Хрупкие, мечтательно-одухотворённые образы Боттичелли рождаются в игре прихотливых линейных ритмов и изысканных сочетаний холодноватых неярких

С. Боттичелли. «Весна». Около 1477—78. Галерея Уффици. Флоренция.

Антонелло да Мессина. Мужской портрет. Около 1473. Галерея Боргезе. Рим.

прозрачных тонов. В поздний период в творчестве Боттичелли нарастают экзальтация и драматизм, навеянные мистическими проповедями монаха Савонаролы. Результатом этого явились повышенная напряжённость композиций, линейно-ритмическая экспрессия, яркие контрасты локальных цветовых пятен («Чудеса св. Зиновия»). Известную близость к Боттичелли обнаруживают Филиппино *Липпи*, а также Пьеро ди Ко́зимо (Piero di Còsimo, 1462—1521), чьи наивно-пасторальные сцены на фоне идиллической природы окрашены меланхолическим чувством.

В тесном взаимодействии с флорентинской школой во 2-й пол. 15 в. развивалась умбрийская, родоначальником которой был крупнейший художник среднеитальянского кватроченто — *Пьеро делла Франческа*. Его монументальные искания были одним из закономерных звеньев в развитии раннеренессансной живописи от Мазаччо до Леонардо. Работы Пьеро отличаются совершенством линейной перспективы, строгой пропорциональностью форм, редкой красотой колорита, в котором тонко сопоставленные цветовые пятна объединены и смягчены воздушным серебристым тоном. Последнее качество художник воспринял от своего учителя — флорентинца Доменико Венециано. Пьеро создал ряд замечательных станковых картин, в т. ч. полиптих «Мадонна делла Мизерикордия» и портреты герцога Урбинского и его жены, изображённых крупным планом на фоне пейзажной дали, отчего ярко характерные портретные образы приобретают особую монументальность и общечеловеческую значительность. Но высочайшим образцом его величавого, эпического искусства являются фрески на тему легенды о животворящем кресте в церкви Сан-Франческо в Ареццо. Фрески отличаются строгой внутренней архитектоникой: их колорит гармоничен и лёгок; персонажи размещены в пределах ограниченной пространственной зоны, параллельной переднему срезу изображения и подчёркивающей плоскость стены, в то время как применение ракурсов вызывает эффект глубинности. Обобщённый, геометризованный характер форм рождает у зрителя убеждение, что изображённые люди возвышаются над мелкими жизненными страстями, исполненные высшего душевного величия. Предельная сдержанность эмоциональных проявлений героев делает их почти имперсональными. Приверженность Пьеро к монументальным образам унаследовал его ученик Мелоццо да Форли́ (Melozzo da Forlì, 1438—94), фреска которого «Учреждение Ватиканской библиотеки Сикстом IV» представляет своего рода групповой портрет, один из первых в мировой живописи.

Пьеро делла Франческа. Полиптих «Мадонна делла Мизерикордия» (центральная часть). 1450 — 62. Коммунальная пинакотека. Сан-Сеполькро.

К числу ведущих мастеров умбрийской школы принадлежал и Пьетро *Перуджино*, создавший своеобразный лирический тип мадонны. Свободно владея пространственной композицией, он мастерски писал архитектурные и пейзажные фоны, в которых особенно наглядно проявился поэтически-созерцательный дух его искусства. Мастерство пространственной композиции было в большой мере присуще и *Пинтуриккьо*, который во фресках сиенского собора искусно изобразил пейзажи и интерьеры с многофигурными сценами. Творчество Луки *Синьорелли*, суровое, даже

А. Мантенья. «Шествие святого Иакова на казнь». Фреска в капелле Оветари церкви Эремитани в Падуе. 1449—55. (Не сохранилась).

мрачное, исполнено холодной патетики. Изображение в сложных ракурсах и подчёркнуто резкая моделировка обнажённого тела приобретают у него самодовлеющий характер.

На С. страны, где искусство развивалось гл. обр. при дворах местных феодальных властителей, готические традиции изживались медленнее, чем в Тоскане или Средней И. Крупнейшим североитальянским художником 1-й пол. 15 в. был *Пизанелло*. Его фрески и картины проникнуты феодально-аристократическим духом, порой окрашены рыцарской романтикой. Ренессансные черты творчества Пизанелло отчётливее проявились в его рисунках и портретных медалях. Во 2-й пол. 15 в. готические элементы дают о себе знать в скульптуре болонца Никколо́ дель Арка (Niccolò dell'Arca), в живописи *Феррары*, выдвинувшей столь разных по своему творческому облику мастеров, как Франческо дель *Косса* с его поэтическим восприятием человека и природы, стремлением к светлой гармонии, трепетной влюблённостью в многообразие реального мира (фрески во дворце Скифаноя со сценами рыцарского и сельского быта), как тяготеющий к напряжённой ритмике жёстких линий Козимо *Тура*, как эмоциональный и тонкий колорист Эрколе де Роберти (Ercole de'Roberti, ок. 1450—1496), как Лоренцо Коста (Lorenzo Costa, ок. 1460—1535), в картинах которого величавый покой общего настроения сочетается с изящной игрой готических линий.

Активно утверждал ренессансные тенденции в североитальянском искусстве Андреа *Мантенья*. Воспитанный в гуманистических кругах Падуи, он внёс в свою суровую по духу живопись подлинную страсть к римской античности, вдохновляясь которой, создал свой обобщённо-героизированный образ человека (фрески в капелле Оветари церкви Эремитани в Падуе). Расписанная мастером «Камера дельи Спози» в замке Сан-Джорджо в Мантуе являет первый в искусстве Возрождения пример цельной системы декоративной росписи. И в стенных фресках, и в плафоне с изображением бездонного неба с облаками блестяще воплощён эффект пространственной глубины. Знакомство художника с венецианской живописью позволило ему добиться необычайной колористической выразительности его картин и фресок. Мантенья был и крупным мастером гравюры на меди, отмеченной чеканной чёткостью форм.

Мелоццо да Форли. «Учреждение Ватиканской библиотеки Сикстом IV». Фреска, переведённая на холст. 1477. Ватиканская пинакотека. Рим.

Творчество Мантеньи оказало отчасти прямое, отчасти косвенное влияние на всю североитальянскую живопись 2-й пол. 15 в., способствуя становлению ренессансных принципов в искусстве Ломбардии (Винченцо *Фонна*; Иль Бергоньоне, Il Bergognone, ок. 1455—после 1522), Лигурии (Карло ди Джованни Брачческо, Carlo di Giovanni Braccesco, упоминается между 1451 и 1501), Венеции. Венецианские художники уделили особое внимание проблеме колорита, ставшего в их живописи одним из главных выразитель-

ных средств. Основоположниками искусства Возрождения в Венеции были Якопо Беллини (Jacopo Bellini, ок. 1400—1470/71), Джентиле Беллини (Gentile Bellini, 1429—1507), Витторе *Карпаччо*, *Антонелло да Мессина*, Джованни *Беллини*. Якопо Беллини известен гл. обр. как график. С именем его сына Джентиле — автора больших красочных полотен с изображением пышных многолюдных церемоний и религиозных процессий — связано зарождение венецианской жанрово-исторической живописи. Карпаччо в своих огромных картинах для религиозных братств увлечённо, с наивно-поэтическим отношением к деталям изображал и многофигурные сцены, и жанровые эпизоды, и красочный морской пейзаж. Выходец с Ю. страны Антонелло да Мессина сложился под воздействием нидерландцев. В дальнейшем, под влиянием знакомства с искусством Пьеро делла Франческа и Мантеньи, он вошёл в число передовых представителей ренессансного движения. Его пронзённый стрелами св. Себастьян скорее напоминает античного героя, чем религиозного мученика. Антонелло да Мессина знаменит и как мастер реалистического портрета.

Джованни Беллини. «Оплакивание Христа». Около 1470. Пинакотека Брера. Милан.

Никколо дель Арка. Фигура Марии Магдалины из группы «Оплакивание Христа». Терракота. 1485—90. Церковь Санта-Мария делла Вита. Болонья.

Творчество Джованни Беллини, учителя *Джорджоне* и *Тициана*, знаменует постепенный переход к принципам Высокого Возрождения. Художник сложился под сильным воздействием Андреа Мантеньи и долгое время сохранял верность героически суровому, порой жестокому реализму последнего, сочетая в своём искусстве монументальность образа с чёткой характеристикой деталей и форм. В дальнейшем, однако, в картинах Беллини усиливается зрительная связь людей и окружения, возникает объединяющая эмоциональная атмосфера, контуры утрачивают резкость, смягчаются светотенью, создающей эффект воздушной среды, становится идеально-гармоническим образ человека («Мадонна на троне в окружении святых» в венецианской церкви Сан-Дзаккария). Создавая по преимуществу произведения на религиозные темы, Беллини вместе с тем сделал заметный вклад и в развитие ренессансного портрета. Близок к Беллини испытавший его влияние Джованни Баттиста Чима да Конельяно (Giovanni Battista Cima da Conegliano, ок. 1459 — ок. 1517).

Культура Возрождения почти не затронула находившегося под властью испанских феодалов юга страны. В ренессансное движение 15 в. включились лишь отдельные южноитальянские мастера (Антонелло да Мессина, Франческо Лаурана), да и то в силу своих связей со школами Северной и Средней И.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ВЫСОКОГО И ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ (16 в., т. н. ЧИНКВЕЧЕНТО)

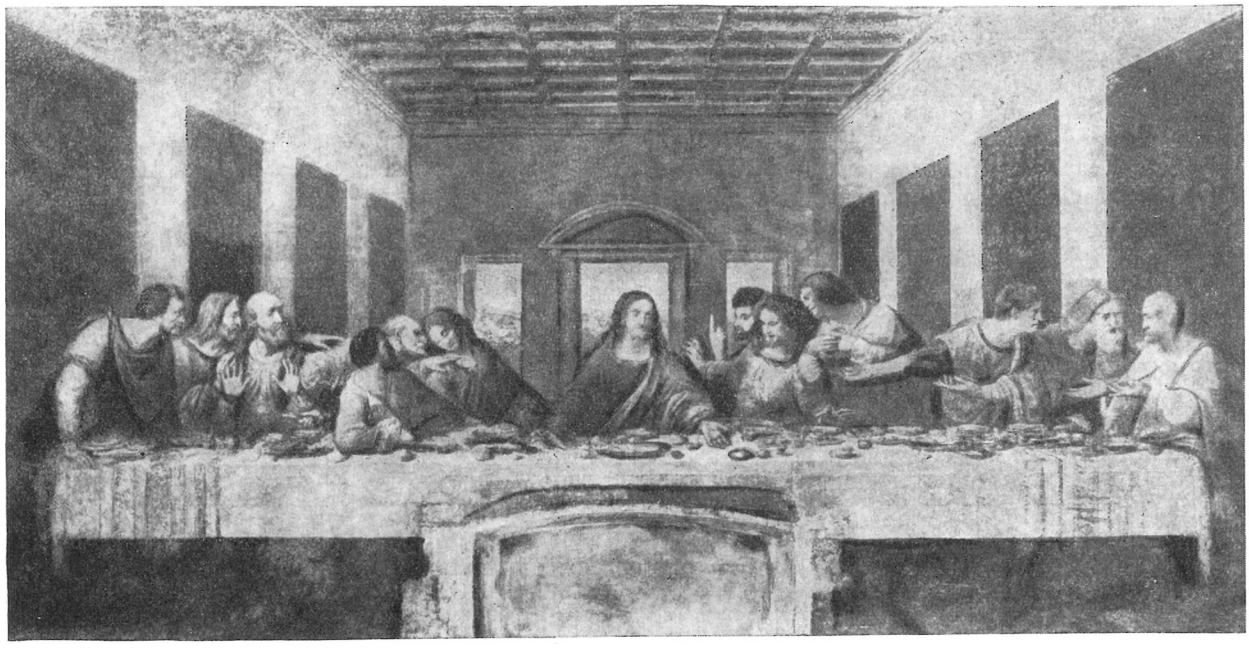
С конца 15 в. искусство Возрождения в И. вступило в этап недолгого, но наивысшего своего подъёма, который совпал с наступлением острого экономического и политического кризиса, потрясшего страну. Взятие Константинополя турками (1453) нарушило торговлю И. с Востоком, а после великих географических открытий конца 15 в. И. оказалась в стороне от мировых торговых путей. Упадок внешней торговли, отсутствие единого внутреннего рынка, сепаратизм правителей и перемещение капиталов в земельные владения подрывали экономику и особенно промышленность И., ускоряли новый процесс феодализации. Политически раздробленная страна не смогла противо-

стоять нашествиям мощных монархий — испанской и французской, оспаривавших друг у друга власть над И. В результате итальянских войн 1494—1559 почти вся И. (за исключением Венеции, Пьемонта и Папской области) оказалась под властью испанцев. В стране воцарилась феодально-католическая реакция.

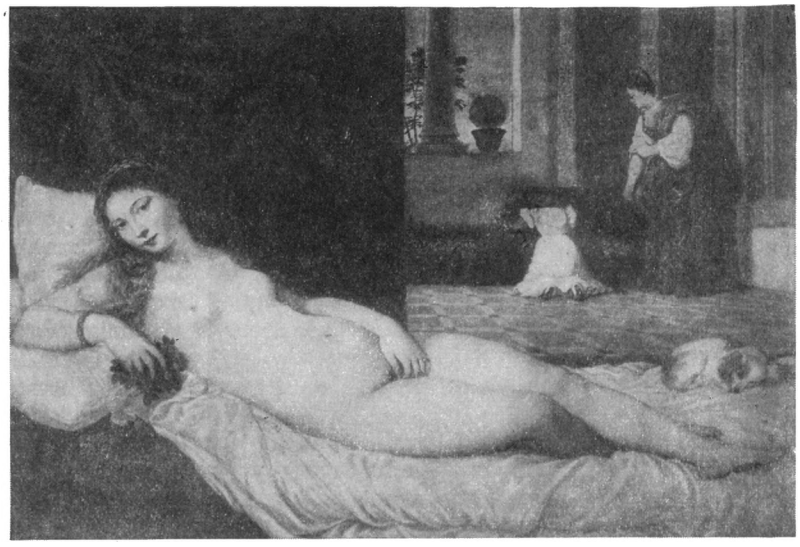
В период Высокого Возрождения (конец 15—1-я четверть 16 вв.) борьба за ренессансные идеалы приобрела напряжённый и героический характер. Угроза порабощения пробудила национальное самосознание масс, горячие мечты об освобождении и консолидации родины. Феодальная тирания вызывала ответные демократические движения. Общенациональный духовный подъём ярче всего выразился в пластических искусствах, овеянных духом героических мечтаний, отмеченных особой широтой общественного звучания, синтетическим обобщением и титанической мощью образов, полных духовной и физической активности. Строго отобранные реальные наблюдения претворяются в возвышенный идеал, подчиняются строгим структурным закономерностям; противоречивые силы уравновешиваются величественной гармонией целого. Крупнейшие художники эпохи обрели бóльшую творческую независимость и почётное место в общественной жизни, олицетворяя в глазах современников дух нации, её славу. Идеи Высокого Возрождения, послужившие идеальным выражением не осуществимых на практике стремлений к национальному единству, сформировались в свободолюбивой Флоренции; на рубеже 16 в. подобием общенационального центра стал Рим, где и возникли наиболее монументальные памятники эпохи, а позднее в число ведущих центров выдвинулась богатая и независимая Венеция.

Со 2-й четверти 16 в. искусство И., сохраняя свою ведущую роль в художественной жизни Европы и поразительную творческую энергию, переживало кризис, всё усугублявшийся в атмосфере реакции. Появилось формально изощрённое, проникнутое духом субъективизма, иррациональности и дисгармонии т. н. маньеристическое искусство, связанное во многом с аристократической и клерикальной средой и выражающее разочарование в ренессансных идеалах. Творчество мастеров, верных этим идеалам, приобретало зачастую трагическую окраску: непримиримость конфликтов, борьба и неизбежная гибель героя стали одной из главных его тем. Реализм позднего Возрождения обогащался пониманием противоречивости мира, интересом к драматическому массовому действию, к народным образам, к углублённой психологической характеристике человека, к его сложным взаимосвязям с окружающей средой, к пространственной динамике. Важной чертой искусства 16 в. была индивидуализация творческой манеры, воплощавшей нередко борьбу художника с материалом, драматизм его восприятия мира. В архитектуре 16 в. классическая

Леонардо да Винчи. «Тайная вечеря». Роспись маслом и темперой в трапезной монастыря Санта-Мария делле Грацие в Милане. 1495—97.



гармония и уравновешенность Высокого Возрождения также сменяются более сложным и драматичным мироощущением: стройная тектоника уступает место напряжённому конфликту сил; растёт интерес к пространственному развитию; здание, утратив замкнутость, всё больше подчиняется градостроительному замыслу, ансамблю, природной среде.



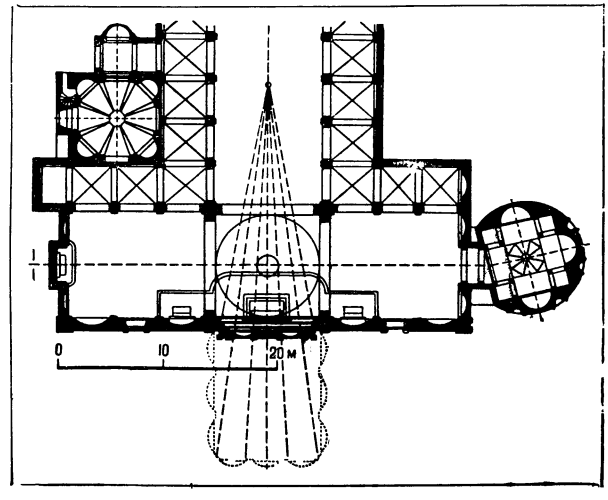
Тициан. «Венера Урбинская». 1538. Галерея Уффици. Флоренция.

Архитектура Возрождения достигает вершины своего развития в начале 16 в. в Риме. Здесь завершились искания местных школ 15 в. и сложился общеитальянский стиль. Основные черты стиля Высокого Возрождения — монументальность, естественное благородство и ясная гармония образов, развитый синтез пластических искусств, мастерская свобода в использовании архитектурных выразительных средств.

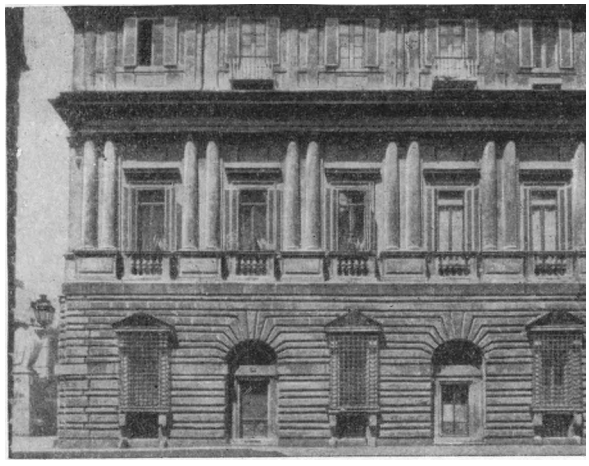
Ведущее положение среди съехавшихся в Рим архитекторов занял Донато *Браманте*. Уже миланские произведения Браманте, неправомерно противопоставляемые некоторыми исследователями его римским работам, являются органической вехой в его поисках величавого архитектурного образа. Мастер вырос в Урбино, где испытал влияние Лучано *Лаураны*, общался в Милане с *Леонардо да Винчи*. Необычайно широкое понимание задач архитектуры, свойственное Леонардо, его новые градостроительные идеи (наброски городов с раздельными и размещёнными на разных уровнях путями для пешеходов, водного и грузового транспорта), ирригационные проекты, исследования по теории сводов и куполов и особенно разработка совершенных в своей симметрии центрических купольных зданий — всё это должно было оказать глубокое воздействие на Браманте.

Стремление Браманте к новым решениям проявилось уже в его первой постройке в *Милане* — церкви Санта-Мария прессо Сан-Сатиро, где он искусно применил знание перспективы, рельеф и роспись, чтобы изобразить пространство несуществующего хора за алтарём, создал центрический интерьер сакристии, пространство которого расширено нишами и круговым обходом 2-го яруса, и превратил из крестовидной в круглую примыкающую к церкви капеллу Снятия со креста. Достраивая церковь Санта-Мария делле Грацие, Браманте завершил её хором и увенчал куполом, создав необычайно просторное и лёгкое пространство средокрестия. Сопоставление кирпича с изящными терракотовыми деталями придаёт внешнему облику постройки живописный характер. В архитектуре церкви Санта-Мария делле Грацие, т. обр., сочетаются местные декоративные традиции и тектоника нового стиля.

Д. Браманте. Церковь Санта-Мария прессо Сан-Сатиро в Милане. 1479—83. План.



Наиболее ярко творческие устремления Браманте раскрылись в *Риме*. Архитектору пришлось завершать дворец Канчеллерия; воздвигавшийся для крупного вельможи папской курии, он приобрёл черты не столько частного, сколько общественного или административного сооружения и послужил прообразом государственных зданий в европейских странах эпохи абсолютизма. Огромная плоскость аристократически-замкнутого фасада расчленена чётче, чем в созданном Альберти дворце Ручеллаи: междуэтажные пояса ясно отличаются от подоконных, а перемежающийся ритм, малый



Рафаэль. Дворец Видони-Каффарелли в Риме. Около 1515—20.

рельеф и раскрепованные пьедесталы пилястр недвусмысленно указывают, что ведущая роль принадлежит не ордеру, а стене. Маленький круглый храм, называемый Темпьетто, классически ясный по духу и формам, был воспринят в Риме как программное произведение нового стиля и ознаменовал появление строгого (римско-дорического) ордера. Ордера́, в 15 в. применявшиеся, помимо аркад, лишь в виде пилястр, теперь всё чаще освобождаются от стены, выступая в своей развитой пластической форме. Пластичность и тектоническая логика, сочетающиеся в архитектуре Темпьетто, отличают и др. работы Браманте—дворик церкви Санта-Мария делла Паче, двор Бельведера, соединивший эту папскую летнюю резиденцию с основной частью Ватикана. Двор Бельведера интересен и как развитая по глубинной оси композиция; это — 3-террасный двор для турниров и др. зрелищ, где использована разница в уровнях для устройства зрительных мест и нимфея (ныне двор расчленён позднейшими корпусами). Творчески переработав композиционные приёмы античных ансамблей (террасный ансамбль Пренесты, см. *Рим Древний*; римские форумы), Браманте не только подчеркнул преемственную связь папства с античным Римом, но и открыл новый этап в организации открытого пространства, предопределив многие принципы композиции вилл и городских ансамблей 16 в.

Браманте был начат грандиозный собор св. Петра, строившийся как главный храм мирового католицизма. В этой работе зодчий стремился решить задачу, привлекавшую многих его предшественников,— создать «совершенное» центрально-купольное сооружение. Основной из проектов поражает цельностью чрезвычайно расчленённого, «воздушного» плана, в котором пространство решительно преобладает над несущими частями. Первоначальный замысел (отступления от которого в ходе дальнейшего строительства собора отразили борьбу различных тенденций зодчества И.) лёг в основу многих центрально-купольных сооружений и в самой И., и за её пределами.

Идеи и архитектурно-пространственные замыслы Браманте были восприняты его земляком *Рафаэлем*, о чём свидетельствуют не только архитектурные фоны некоторых живописных работ последнего («Афинская школа»), но и постройки, в частности маленькая центрально-купольная церковь Сант-Элиджо дельи Орефичи в Риме, с её аскетически строгим интерьером и сияющим на свету предельно простым профилем подпружных арок. Величавый дворец Видони-Каффарелли развивает ордерно-цокольную композицию несохранившегося собственного дворца Браманте, оставленного им в наследство Рафаэлю. Выделяется своей композицией (симметрия которой смело нарушена) дворец Пандольфини во *Флоренции*. Место центрального двора здесь занимает небольшой сад; крупные, широко расставленные, монументально обрамлённые окна и богатый карниз, контрастируя с просторной гладью оштукатуренной стены, придают архитектурному образу черты торжественности, парадности. Осуществлённое крыло неоконченной Виллы Мадама в Риме раскрывается богато расписанной и отделанной стукко лоджией на «висячие» террасные сады, образующие анфиладу. Они постепенно переходят в спускающийся в сторону Тибра обширный парк. Композиция свидетельствует о творческой переработке античного наследия; оно побудило Рафаэля и к изобретению декора «гроттеско» — причудливого орнамента из мелких изобразительных мотивов, восходящего к росписям раскопанных древнеримских интерьеров — «гротов».

С 1510-х гг. зрелый, «классический» стиль Возрождения господствует во всей И. К архитектуре этого стиля принадлежат и многочисленные центрально-купольные храмы—начатая в 1508 архитектором Колой да Капрарола (Cola da Caprarola) церковь Санта-Мария делла Консолационе в Тоди (Todi, Умбрия), церковь Мадонна ди Сан-Бьяджо близ *Монтепульчано* и др.,—и логично завершившая развитие базиликального типа церковь Сан-Сальваторе в *Венеции*, и гостеприимно открывающие свои лоджии коммунальные дворцы (Палаццо Комунале в *Брешии*, Лоджия дель Консильо в *Падуе*), и с размахом построенные виллы и частные палаццо, и жилая городская застройка, использующая в более скромной интерпретации многие характерные для дворцового строительства приёмы планировки и решения фасада (горизонтальные пояса; редко расставленные акценты — наличники, руст на углах, фризы, украшенные лепным орнаментом и сграффито). Заметны изме-

нения в использовании элементов ордерной системы для зрительно-тектонического расчленения стены: подчёркнутая условность, графичность и лёгкость, отличавшие ордер в архитектуре 15 в., сменяются теперь более сочной пластикой сильно выступающих пилястр, полуколонн и трёхчетвертных колонн. Для классического стиля характерны и разнообразие в трактовке архитектурных типов, и яркое выявление индивидуальностей зодчих, и широкий диапазон образов архитектуры, обнаружившей в это время столь различные качества, как монументальное великолепие сооружений Рафаэля, лапидарность римских дворцов *Джулио Романо*, массивная телесность построек Антонио да *Сангалло* Старшего, изысканная лёгкость вилл Б. *Перуцци*.

Яркий расцвет Высокого Возрождения был, однако, недолговечным. Со 2-й трети 16 в. архитектура Рима (после разграбления города войсками Карла V в 1527) и Флоренции (после гибели республики в 1530) под влиянием кризиса гуманистического мировоззрения начинает отступать от классических принципов, а единое направление архитектурного процесса сменяется сложным взаимодействием нескольких течений. Уже Б. Перуцци, автор изящной классической Виллы Фарнезина в Риме, в своём последнем шедевре, римском дворце Массимо алле Колонне, внёс в архитектуру ряд принципиально новых черт: композиция дворца, свидетельствующая о высоком планировочном искусстве Перуцци, развивается в глубину узкого асимметричного участка; изогнутая плоскость фасада по-новому связывает здание с закругляющейся улицей; контраст глубоких лоджий с колоннами в 1-м ярусе и массивной рустованной стены верхних этажей создаёт чуждый зодчеству 15 в. эффект преобладания тяжести над опорой.

Заметны изменения и в творчестве Антонио да *Сангалло* Младшего. Построив в 1-й четверти века ряд «классических» сооружений, он придаёт новые, предвосхищающие раннее барокко черты тектонической нерасчленённости, массивной целостности своим более поздним работам — дворцам Саккетти и Фарнезе в Риме. Работы Джулио Романо после его переезда в *Мантую* утрачивают сдержанность и тектоническую правдивость. В интерьерах Палаццо дель Те, с их фантастическими росписями, порой противоречащими архитектонике стены, в украшенном витыми колоннами корпусе, который обрамляет двор для турниров (т. н. «Каваллерицца») в Палаццо Дукале, мастер тяготеет к нарочито-вычурным, т. н. маньеристическим формам.

Самостоятельное направление в архитектуре этих лет представляет творчество *Микеланджело*. Сохранив преданность гуманистическим идеалам и в то же время остро чувствуя их историческую обречённость, он внёс в архитектуру нового времени дотоле ей несвойственные черты напряжённой внутренней жизни и драматического конфликта сил. Оставаясь скульптором и в зодчестве, он искал максимального слияния обоих искусств и предельной пластической выразительности архитектурных масс. Именно таков характер архитектуры вестибюля Библиотеки Лауренциана при флорентинской церкви Сан-Лоренцо, со знаменитой словно застывшей в движении лестницей и алогизмом углублённых в стену и всё же как бы поставленных на консоли трёхчетвертных колонн. В Новой сакристии той же церкви, используя композиционные приёмы, применённые *Брунеллески* в Старой сакристии (в т. ч. выделение ордера цветом), Микеланджело изменил их смысл, утяжелив верхние членения и добавив к прямым и циркульным линиям беспокойные кривые, перекликающиеся с ритмом скульптуры.

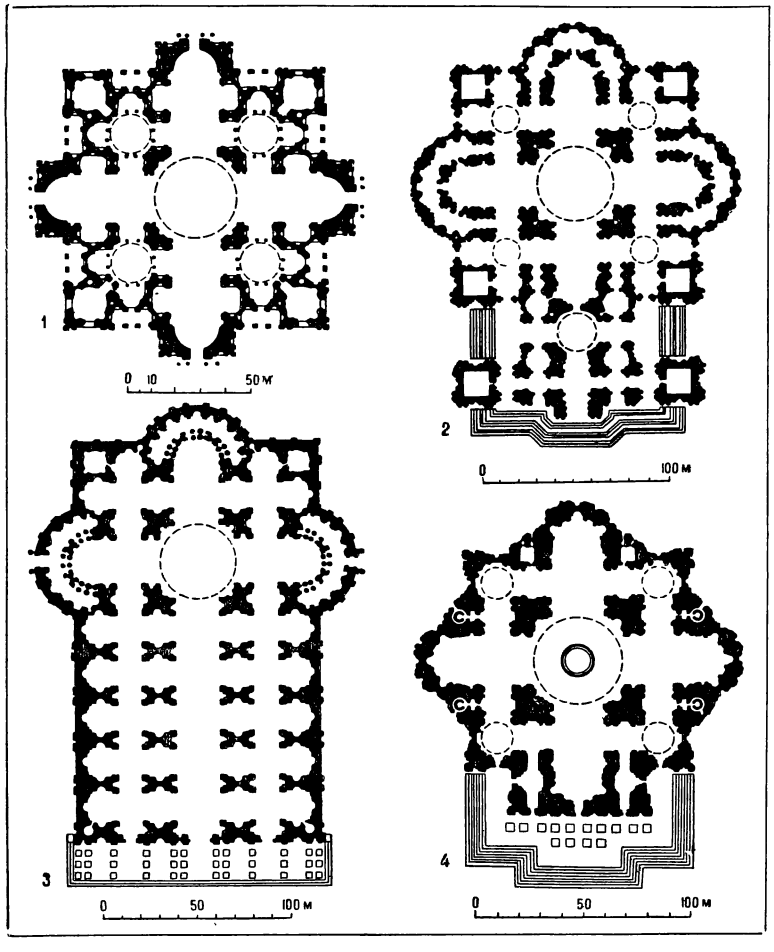
Зарекомендовав себя во время обороны восставшей Флоренции (1529—30) замечательным военным инженером, Микеланджело после падения республики переехал в Рим и начал здесь постройку Капитолия — первого единовременно задуманного ансамбля чинквеченто. Сознательно использовав художественные приёмы, дотоле интуитивно применявшиеся творцами многих городских ансамблей И. (показ зданий в живописной смене аспектов и с разных уровней, чередование манящих перспектив и полных покоя архитектурных «мизансцен»), Микеланджело первым из зодчих 15—16 вв. строго учёл роль движения зрителя в архитектурном пространстве, с одной стороны раскрыв площадь, словно террасу, на город (с которым она связана лестницей-рампой), а с другой — оставив между зданиями разрывы, увлекающие зрителя к неожиданным видам на руины античных форумов. Значение Капитолия как одного из древних исторических центров Рима подчёркивает античная скульптура, которая органически включена в ансамбль: фигуры Диоскуров отмечают границу площади, а памятник Марку Аврелию — её центр. Площадь фланкируют Палаццо деи Консерватори и главное здание Капитолийских музеев; они не параллельны друг другу и расходятся к замыкающему площадь Палаццо деи Сенатори, акцентируя как сам дворец, так и боковые разрывы. На фасадах доминирует большой ордер, сочетающийся в боковых зданиях с колоннами портиков 1-го этажа.

После смерти Антонио да Сангалло Младшего к Микеланджело перешли его неоконченные работы: собор св. Петра и дворец Фарнезе. Разделённые на 3 яруса стены величественного дворца

гладко оштукатурены. Ордерные формы применены лишь в наличниках окон и грандиозном микеланджеловском карнизе, резко изменившем более лёгкий вначале облик здания. Микеланджело принадлежит и расчленённый пилястрами 3-й ярус двора, противопоставленный более лёгким нижним сангалловским ярусам. Строя собор св. Петра, Микеланджело сумел осуществить свои замыслы в большей мере, чем любой из его предшественников. После смерти Браманте усилия архитекторов были направлены на переработку его замысла, история которой запечатлелась в проектах Фра Джокондо (Fra Giocondo, ок. 1433—1515), Перуцци, Рафаэля (компромиссно сочетавшего центрическую композицию с базиликальной, лучше отвечавшей требованиям литургии) и в модели Антонио да Сангалло Младшего (развивавшего ту же идею). Микеланджело возвратился к отвечавшему эстетике гуманизма центрическому плану Браманте, но, увеличив сечения пилонов и обобщив внутреннее пространство, пожертвовал его расчленённостью (и вместе с тем ясной масштабностью) ради безусловного преобладания средокрестия. К Микеланджело восходят западный фасад собора (как и древняя базилика св. Петра, собор ориентирован алтарной частью на З.), торжественный барабан и главенствующий над городом могучий купол (выполнен Джакомо делла *Порта* по модели Микеланджело). Впоследствии восточная часть собора была сильно удлинена, а из четырёх малых куполов, задуманных Микеланджело, чтобы подчеркнуть размеры главного, были выполнены только два.

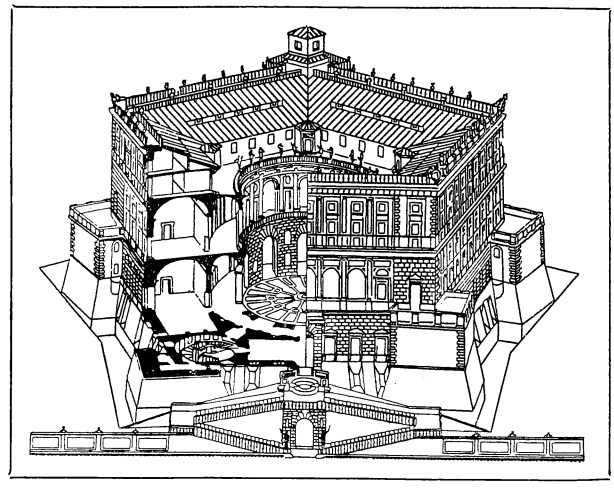
Джакомо да *Виньола*, автор ставшего каноническим трактата об ордерах, в собственном творчестве проявил себя как глубокий и не стеснявший себя сухими правилами мастер. Повышенная репрезентативность его построек, тенденция зодчего к развитию глубинной оси архитектурной композиции, его интерес к круглым или овальным очертаниям пространства — всё это отвечало новым эстетическим требованиям. Виньола внёс немало нового в развитие различных архитектурных типов: он окончил 5-гранный дворец Фарнезе в Капрароле (близ *Витербо*) с первым монументальным круглым двором посредине, построил первую овальную в плане церковь Сант-Андреа на Виа Фламиниа в Риме и замечательные сочетанием природного окружения и архитектурно организованного пространства виллы, из которых наиболее интересна вилла папы Юлия III в Риме; при общем глубинном развитии комплекса вертикально организованный средний двор с углублённым в землю нимфеем становится центром композиции. В Иль Джезу́ в Риме, главном храме иезуитского ордена, Виньола, отталкиваясь от церкви Сант-Андреа в Мантуе, создал новый, пространственно целостный интерьер с эффектной кульминацией освещения под куполом средокрестия и новый тип импозантного фасада с волютами по сторонам фронтона (осуществлён с переделками Джакомо делла Порта). Храм Иль Джезу послужил образцом для многих церквей эпохи барокко.

Собор святого Петра в Риме. Планы: 1 — Д. Браманте, 2 — А. да Сангалло Младшего, 3 — Рафаэля, 4 — Микеланджело.



Новое поколение архитекторов Флоренции — Дж. *Вазари*, Б. Аммананти (B. Ammanati, 1511—92), Б. Буонталенти [B. Buontalenti, 1536(?)—1608] — придерживалось лишь внеш-

них приёмов Возрождения (гл. обр. восходящих к Брунеллески), подменив его глубокое гуманистическое содержание стремлением к изысканной оригинальности композиции, к подчёркнуто индивидуальному творческому почерку, или «манере».



Виньола. Дворец Фарнезе в Капрароле, близ Витербо. Окончен в 1573. Аксонометрия.

Наряду с любовью к произвольным нарушениям канонов, к подчёркнутым контрастам (гладких стен и сочных деталей, строгих линий и нарочито не обработанных «природных» форм, капризно изгибающихся волют или разорванных фронтонов) для т. н. «маньеризма» характерна тенденция к глубинному построению пространства, не имеющего статического завершения. Этот композиционный принцип проявился как в отдельных сооружениях, так и в градостроительных ансамблях, созданию которых представители маньеризма уделяли большее внимание, нежели их предшественники. Так, Дж. Вазари в своём важнейшем произведении — дворце Уффици — сосредоточил внимание не на объёме здания, а на протяжённом (142 *м*) пространстве между 2 корпусами. Эти корпуса «подрезаны» сплошными сводчатыми галереями и связаны друг с другом аркой, раскрывающей вид на реку Арно. К числу важнейших маньеристических сооружений принадлежат постройки Б. Амманати: элегантный мост Санта-Тринита́, важный узел в композиции города, и могучий, отличающийся гипертрофированной пластикой задний фасад дворца Питти. Центральный двор дворца раскрыт в сторону зелёного театра и фактически служит его сценическим задником. Зелёным театром мастер начал планировку поднимающихся на холм знаменитых садов Бо́боли. Утончённый маньеристический эстетизм проявился в виллах Б. Буонталенти, в частности в вилле Артимино в Синье (Signa, Тоскана, начата в 1594), стилизованной под формы крепостного зодчества.

В то время как архитектура Рима и Флоренции, попадая под власть новых веяний, всё дальше отходит от «классического» стиля, его принципы сравнительно долго сохраняются в зодчестве поздно воспринявшей ренессанс Северной И. (особенно в архитектуре торговых республик Венеции и Генуи). Родоначальником генуэзской архитектурной школы 16 в. был Г. *Алесси*, вышедший из римского круга Микеланджело. Зодчий создал особый тип дворца, связанный с условиями строительства на крутом склоне. Развивающаяся в глубину террасная композиция, обогащённая лёгкими аркадами и лестницами, которые связывают расположенные на разных уровнях двор, парадные помещения и сады, прекрасно соответствовала роскоши, отличавшей образ жизни патрициата *Генуи*. К этому типу относятся дворец Пароди и работы архитекторов школы Алесси — дворцы Дориа-Турси, Подеста́ и др.

В венецианской архитектуре поворот к зрелому «классическому» стилю отмечен падуанскими постройками Дж. М. Фальконетто (G. M. Falconetto, ок. 1468—1540), но гл. обр. связан с именами М. *Санмикели* и Якопо *Сансовино*, проведших свою молодость в Риме. Будучи главным архитектором крепостей Венецианской республики, Санмикели возвёл укрепления *Вероны*, в т. ч. ворота, представляющие собой торжественно оформленные въезды в город. Санмикели создал и новый тип городского дворца. Двор уже не служит центром его композиции. Последняя развивается от входа (в Венеции — от причала) через парадную лестницу к роскошному приёмному залу на 2-м этаже, раскрывающемуся (балконами или лоджиями) на главный фасад. Фасады дворцов Санмикели внизу отделаны рельефным рустом (фасад Палаццо Гримани в Венеции—пилястрами), а вверху—тонко разработанным ордером, каждый пролёт которого развивает мотив римской триумфальной арки.

Сочетание римской монументальности с традиционной для Венеции повышенной ролью проёмов на фасаде характерно для Палаццо Корнер суль Каналь Гранде, построенном Якопо Сансовино. Важнейшей заслугой мастера явилась перестройка общественного центра Венеции, облик которого окончательно сформировался благодаря работам Сансовино по расчистке Пьяццетты, строительству библиотеки, монетного двора и приставленной к кампаниле собора св. Марка изящной Лоджетты. Шедевр Сансовино — здание Старой библиотеки Сан-Марко. Её глубокие ордерные аркады торжественно разворачиваются напротив Дворца дожей, не споря с ним за главенство

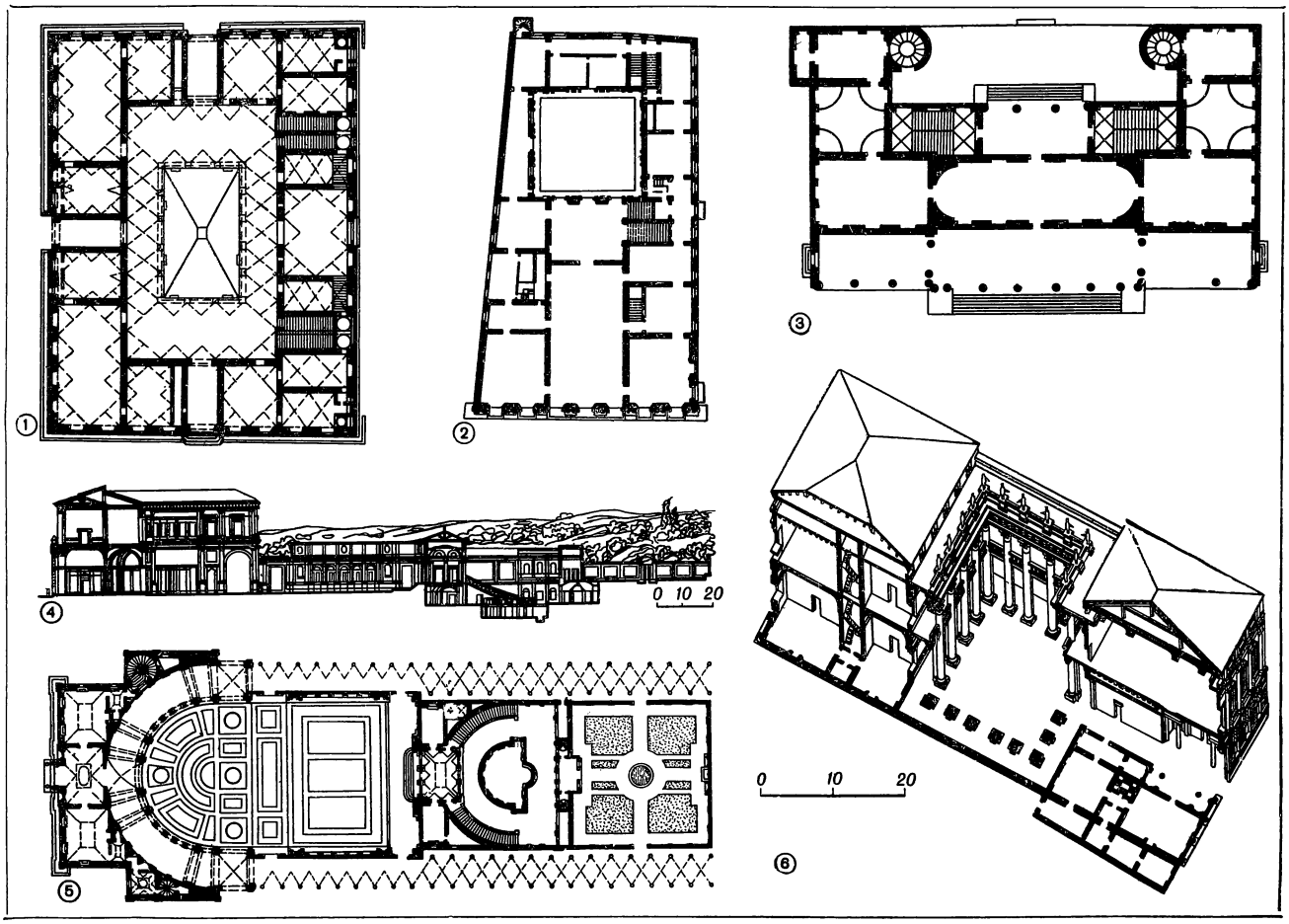
в ансамбле, но и не уступая в великолепии. Высокий скульптурный фриз, богатая балюстрада и мраморные статуи зрительно утяжеляют верх здания, придают ему новый ритм, незнакомый отличавшемуся строгой тектонической логикой зодчеству 15— нач. 16 вв.

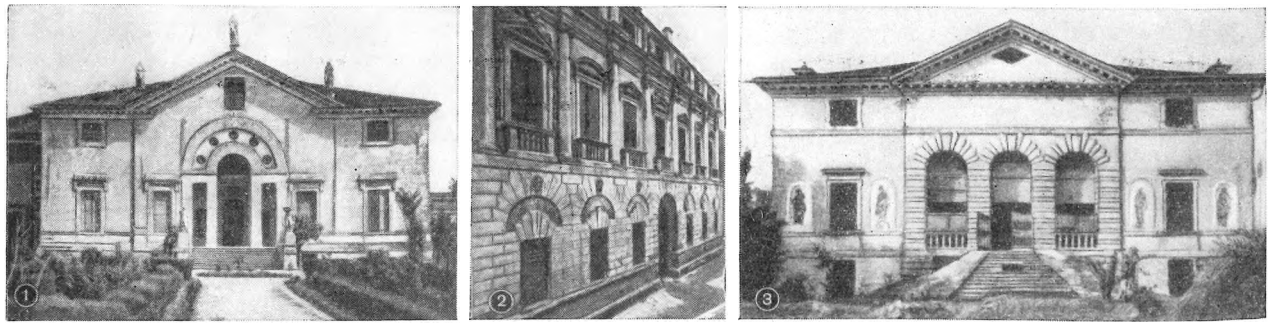
Яркий представитель высокой венецианской культуры Андреа *Палладио* был последним крупным мастером Возрождения в Северной И. Глубокий исследователь античности, Палладио (в отличие от Л. Б. *Альберти* и Браманте) видел в ней не только историческое наследие, которое можно совершенствовать и развивать, но и идеальное воплощение извечных законов зодчества. Ордерная система стала для него универсальной композиционной формулой. Мастер пользовался ордером даже для тектонического осмысления стены, трактуя её не как аморфную массу кладки, а как тело, имеющее основание, среднюю несущую часть и завершение.

Первое крупное произведение Палладио — т. н. базилика в *Виченце*. Мастер окружил старый городской зал 2-ярусными ордерными аркадами, придав зданию истинно римскую монументальность и вместе с тем открытый характер. Свободный размах разделённых пилонами широких арок, торжественность их усложнённого малым ордером ритма создают героически-величавый образ.

Главное место в наследии мастера занимают дворцы и виллы в Виченце и её окрестностях. Архитектор создал идеальную среду для утончённого и праздного быта венецианской знати. У Палладио находит завершение проходящая через творчество Санмикели, Сансовино и Виньолы эволюция ренессансного дворца от статичного флорентинского палаццо 15 в. с его центральным

Развитие архитектурного типа дворца в эпоху Возрождения. 1. Бенедетто да Майано и Кронака. Дворец Строцци во Флоренции. 1489—1505. План. 2. Я. Сансовино. Дворец Корнер суль Каналь Гранде в Венеции. Начат в 1532. План. 3. А. Палладио. Дворец Кьерикати в Виченце. Начат в 1550. План. 4. Виньола, Б. Амманати, Дж. Вазари. Вилла папы Юлия III в Риме. 1550—55. Разрез. 5. План той же виллы. 6. А. Палладио. Дворец Изеппо да Порто в Виченце. Начат в 1552. Аксонометрия.





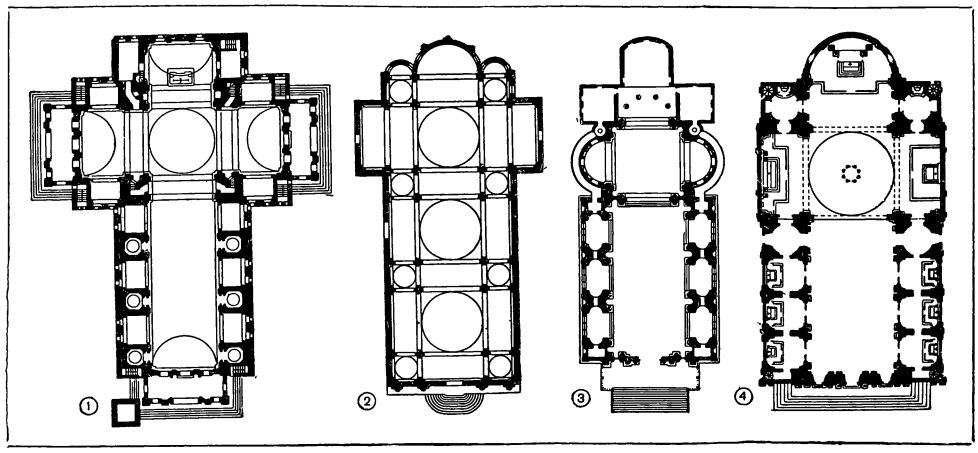
Андреа Палладио. 1. Вилла Пояна, близ Виченцы. Конец 1560-х гг. 2. Дворец Изеппо да Порто в Виченце. Начат в 1552. 3. Вилла Кальдоньо, близ Виченцы. 1570.

двором к более сложной композиции, раскрывающейся лишь при движении зрителя, в последовательной смене различных пространств. Палладио чётко расчленил группы жилых, служебных и парадных помещений. Проекты палладиевых дворцов часто включали не только парадный, но и второй, хозяйственный, двор, однако были рассчитаны и на частичное осуществление.

Сделав ордер всеобщим принципом, Палладио виртуозно варьировал архитектурно-образные решения дворца и виллы. Дворец Вальмарана аристократически изыскан, Тьене недоступен и суров, Изеппо да Порто полон сдержанного достоинства. Хороший пример композиционного мастерства Палладио — дворец Кьерикати: несмотря на то, что часть неглубокого, вытянутого вдоль площади здания пришлось отвести под открытую общественную колоннаду, зодчий создал парадную сюиту помещений, завершающуюся большим залом на 2-м этаже. Виллы Палладио развивали традиционные черты народных усадеб Северной И., облагороженные и монументализированные средствами профессиональной архитектуры. Симметричная, но свободная композиция виллы гармонично связана с пейзажной средой. Архитектура вилл полна то чарующей интимности и уюта (виллы Годи и Пьовене в Лонедо), то спокойного достоинства (виллы Пояна и Кальдоньо). Особое место среди вилл Палладио занимает вилла «Ротонда». Поставленная на холме среди долины, эта первая светская центрально-купольная постройка стала композиционным центром широкого природного окружения, с которым она связана 4 портиками-лоджиями и вынесенными вперёд лестницами. Хозяйственные сооружения виллы скрыты в склонах холма.

Одновременно с Виньолой и независимо от него Палладио предложил принципиально новое решение церковного фасада. Трактуя структуру церкви с базиликальным разрезом как два совмещённых объёма, зодчий выразил их на фасаде, наложив друг на друга схемы высокого 4-колонного портика, отвечающего центральному нефу, и низкого 6-колонного, включающего боковые нефы. Церковь Сан-Джорджо Маджоре, включившая в центральный ансамбль Венеции водное пространство лагуны, завершает своим силуэтом важнейшие аспекты городского пейзажа. Её стройный фасад с поднятыми на высокие пьедесталы средними

Планы базиликальных церквей эпохи Возрождения. 1. Л. Б. Альберти и Л. Фанчелли. Сант-Андреа в Мантуе. 1472—94. 2. Джорджо Спавенто, Я. Сансовино. Сан-Сальваторе в Венеции. 1506—34. 3. А. Палладио. Иль Реденторе в Венеции. Окончена в 1592. 4. Виньола. Иль Джезу́ в Риме. 1568—84.



Леонардо да Винчи. «Мадонна с цветком». Около 1478. Эрмитаж. Ленинград.

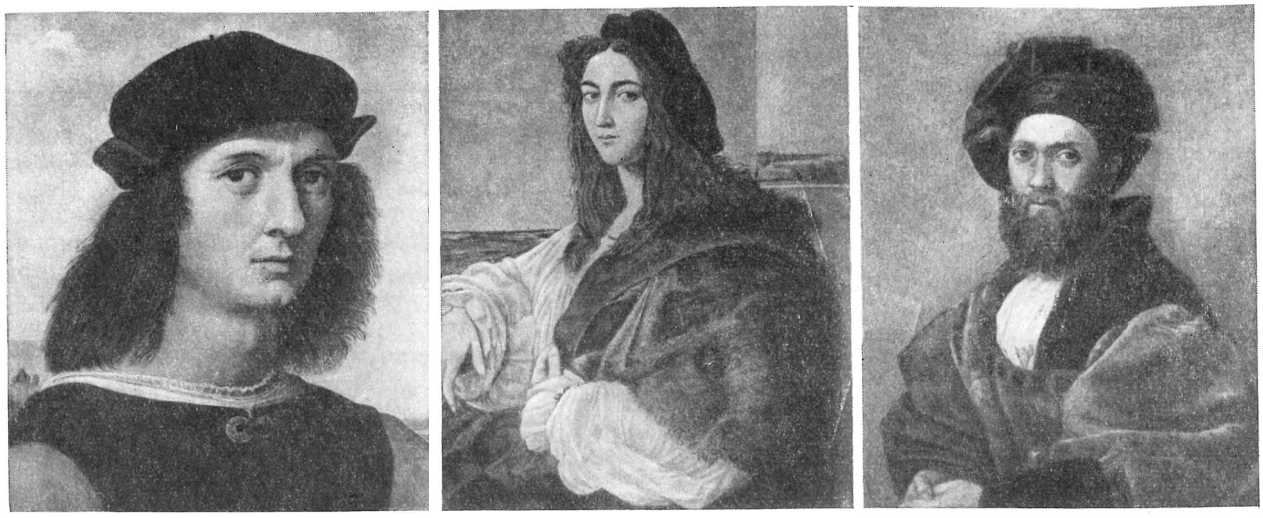
колоннами рассчитан на восприятие издали. Фасад Иль Реденторе более органичен (большой и малый ордера покоятся на общем пьедестале) и раскрывается во всей торжественности по мере приближения к церкви по каналу. В светлых, исполненных ясного покоя ренессансных интерьерах обеих церквей единственным маньеристическим элементом является сквозное, напоминающее театральную декорацию завершение хора.

Последнее произведение Палладио — театр Олимпико в Виченце — одно из первых театральных зданий нового времени. Исходя из витрувианской схемы, Палладио создал эллиптический амфитеатр и сцену с постоянными декорациями, изображающими 5 улиц, расходящихся в искусственно усиленной перспективе.

Творческий метод Палладио теоретически осмыслен в его трактате, оказавшем большое влияние на европейских зодчих последующих поколений (и особенно на классицистов). Популяризации принципов Палладио способствовала и деятельность его последователя В. *Скамоцци*, много работавшего вне И.

Изобразительное искусство. Основоположником искусства Высокого Возрождения был *Леонардо да Винчи*. По своей разносторонней одарённости — он был великим художником, мыслителем, учёным, инженером — Леонардо как бы являл собой образец совершенного человека, о котором мечтали лучшие умы Возрождения. Его имя, более чем какое-либо другое, вызывает в памяти характеристику, данную людям Возрождения Энгельсом, назвавшим их титанами «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учёности» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 20, с. 346). В своих размышлениях о живописи Леонардо выступает как создатель стройной теории реалистического искусства Возрождения, как исследователь, для которого художественная и научная формы познания мира неотделимы. Он обосновывает все разделы живописи данными научного опыта, вносит много нового в учения о линейной и воздушной перспективе, о пропорциях и строении человеческого тела, изучает движения человека, их выразительность, их связь с душевными переживаниями. Особое значение Леонардо придаёт светотени как средству пластической моделировки и усиления жизненной выразительности образа. Леонардо явился зачинателем того стремления к обобщению, типизации, которое проходит через всё искусство Высокого Возрождения. Он первым воплотил в своём творчестве новый эстетический идеал, создав образ человека, наделённого духовным и физическим совершенством, особой величавой значительностью, образ, сочетающий черты идеальной нормативности и полноту жизненных сил. Леонардо разработал принципы логически чёткой композиции, с предельной ясностью выявляющей смысл ситуации; он глубже, чем его предшественники, раскрыл внутренний мир человека, используя выразительную и наглядную характеристику его психологических состояний, точно найденные жесты и мимику.

Уже в ранних флорентинских работах Леонардо по-новому истолковывает традиционные сюжеты: «Мадонна с цветком» замечательна высокой одухотворённостью образа, интимным и естественным выражением светлой радости материнства, неведомым искусству 15 в. ощущением внутренней близости людей. Духовная активность, энергия чувств персонажей нарастают в «Поклонении волхвов» и «Св. Иерониме». Первый миланский период Леонардо открывает пору его творческой зрелости. Монументальная «Мадонна в скалах» — первое крупное произведение нового стиля. Пирамидальная группировка фигур, продуманная система жестов, общая атмосфера сосредоточенности чувств создают впечатление зрительной и духовной слитности группы. Образ возвышен ощущением светлой дружбы и единства близких людей. Важную роль в создании общего настроения играет знаменитая леонардовская дымчатая светотень —«сфумато».



Портреты Рафаэля. Слева — «Анджело Дони» (фрагмент). Около 1505. Галерея Палатина. Флоренция. В центре — «Федерико Гонзага (?)». 1515. Национальный музей. Краков. Справа — «Бальдассаре Кастильоне». 1515—16. Лувр. Париж.

Прославленная «Тайная вечеря» проникнута высоким этическим содержанием. Драматический конфликт любви и преданности со злом, низостью и предательством раскрывается в сопоставлении мощных человеческих характеров. Здесь Леонардо достигает невиданной до того силы и глубины показа психологических переживаний, глубоких душевных потрясений. Все персонажи — и полные деятельной энергии апостолы, и возвышенный над ними мудрым знанием Христос — наделены пластически ясно выраженным душевным состоянием. Чёткая организация пространства, ясная группировка фигур до конца обнажают драматический смысл действия. Во второй флорентинский период Леонардо создал одно из первых произведений исторической живописи (картон для росписи «Битва при Ангьяри»), где сумел передать исступлённую ярость смертельной схватки, бесплодное ожесточение войны.

Одна из вершин ренессансного портретного искусства — портрет молодой флорентинки Монны Лизы. Впечатление глубокой жизненности достигнуто оживлением лица едва уловимой улыбкой и тончайшей светотеневой моделировкой лица и рук. Спокойное, возвышенное благородство образа создаётся психологическими средствами — показом внутренней силы, духовного богатства человека. Косвенным средством его характеристики становится пейзаж: тающий в лёгкой туманной дымке, он предстаёт как одухотворённый образ мира, сложного и бесконечно многообразного в своих пластических формах. В позднейших произведениях Леонардо («Св. Анна с Марией и младенцем Христом», «Иоанн Креститель») ощущаются стандартизация приёмов, условная красивость. Это —

Станца делла Сеньятура в Ватикане с фресками Рафаэля (1509—11) «Парнас» и «Афинская школа».

Микеланджело. Фрески плафона Сикстинской капеллы Ватикана (1508—12): 1—«Сотворение Евы»; 2—«Обнажённый» (т. н. «Раб»); 3—«Пророк Исайя».

первые симптомы общего кризиса искусства Высокого Возрождения, наступившего в 1520—30-хх гг.

С именем *Рафаэля* связаны образы совершенной красоты, полные проникновенного лиризма и внутренней гармонии. В творчестве художника, обладавшего редким даром душевной ясности и уравновешенности, воплотились высокие гуманистические мечты о прекрасном мире, о свободном и счастливом человеке. Тонкая одухотворённость, сдержанное изящество, светлая романтика отличают его умбрийские и первые флорентинские работы («Мадонна Конестабиле», «Обручение Марии» и др.). Во Флоренции Рафаэль знакомится с искусством Высокого Возрождения; его произведения становятся строже, монументальней, приобретая уравновешенность композиции, ясную пластику объёмов, гибкую певучесть линий, плавную ритмику движений. В его излюбленных в это время изображениях мадонны лирическая, мечтательная задумчивость сочетается с радостным ощущением счастья бытия, гармонии человека и мира («Мадонна в зелени», «Мадонна Грандука»). Высшей зрелости Рафаэль достиг в Риме, куда он был приглашён для росписи залов (т. н. станц) папского дворца в Ватикане. Изучение памятников античного искусства, близость с выдающимися деятелями культуры способствуют углублению его творчества. В Риме раскрывается огромный дар Рафаэля-монументалиста, ставшего одним из создателей героического стиля Высокого Возрождения. В 4 фресках в полукружиях стен зала Станца делла Сеньятура — «Диспута», «Афинская школа», «Парнас», «Мудрость, Умеренность и Сила», олицетворяющих соответственно богословие, философию, поэзию и юриспруденцию,— Рафаэль изображает отцов церкви, античных философов, поэтов, мудрецов, создавая грандиозный апофеоз человеческой культуры. Ватиканские фрески представляют совершенно новый тип многофигурной композиции, основанный на глубоком обобщении закономерностей жизни, на представлении о величии и красоте человека, господствующего в мире, исполненном высшего порядка. Своеобразное «абсолютное» совершенство найденных Рафаэлем композиционных и пластических принципов, стройная логика целого, чёткий ритм фигур, свободно движущихся в кристаллически ясном пространстве, воспринимаются как выражение обретённой свободы и гармонии, счастливо найденного равновесия идеального и реального, физического и духовного, покоя и движения, пространства и тела. В поздний период Рафаэль создал «Сикстинскую мадонну», изобразив Марию как заступницу человечества, полную достоинства и высокой душевной чистоты. Образный строй становится здесь сложнее: мадонне ведома трагическая судьба сына, за её сдержанностью угадывается глубочайшее волнение. В портретах Б. Кастильоне, папы Льва X с кардиналами, женщины в покрывале, которые примечательны изысканной сдержанностью и тональным единством колорита, Рафаэль создал идеальные образы современников, раскрывая не столько их индивидуальность, сколько представление о том, каким должен быть человек.

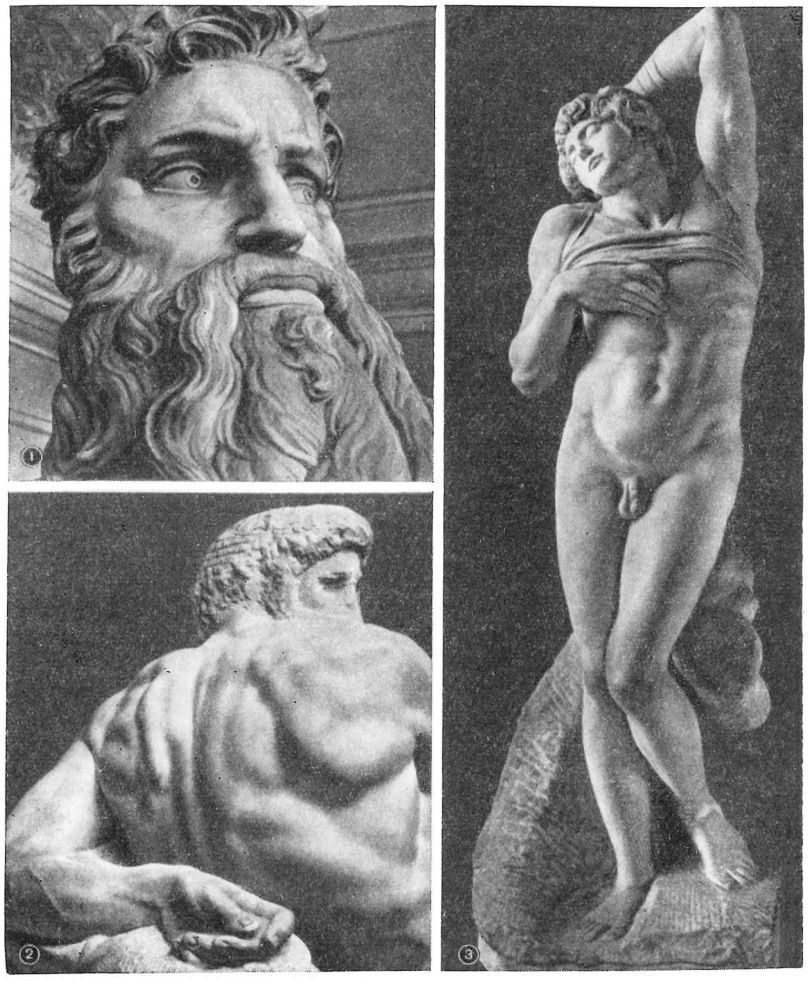
Центральная фигура Высокого и позднего Возрождения — *Микеланджело*. Даже среди крупнейших мастеров того времени он занимает исключительное положение. В течение более чем 70 лет

он находился в авангарде ренессансного движения, внеся величайший вклад в развитие каждого из пластических искусств. Микеланджело мало работал в станковых формах. Титанизм его образов требовал монументальных скульптурных и фресковых циклов, выступающих в синтезе с величественной архитектурой. В многостороннем гуманистическом идеале художника ведущим было героическое начало, способность человека к действию, к борьбе. Отсюда поразительная эмоциональная яркость образов Микеланджело, необычайная напряжённость и глубина воплощённых в его искусстве драматических конфликтов.

Произведения, созданные мастером в 1-м десятилетии 16 в.,— пример исключительно яркого выражения ещё не поколебленных гуманистических идеалов. Это — монолитные образы людей, представленных в моменты высшего напряжения духовных и физических сил. В гигантской статуе Давида образ отважного юноши перерастает в символ ренессансного свободолюбия и героической готовности к борьбе. Скульптурные произведения Микеланджело этого периода отличаются ясностью пластического языка, рассчитаны на восприятие с немногих, наиболее выразительных точек зрения. В плафоне Сикстинской капеллы—этом апофеозе красоты и творческой энергии человека—представлены наделённые героической мощью люди сильных характеров и страстей. Фрескам присущи чеканная ясность пластических масс, твёрдость линий; грандиозная роспись замечательна архитектонической логикой и чёткой обозримостью, драматизмом и духовным богатством образов.

С 1510-х гг. тема конфликта человека и враждебных ему сил приобретает у Микеланджело трагическое звучание. «Восставший раб» и «Умирающий раб» — статуи для гробницы папы Юлия II — воплощают порыв героя к освобождению и его гибель в борьбе. В созданных позднее 4 статуях рабов или гигантов, атлетически-мощные фигуры которых как бы пытаются вырваться из плена каменной глыбы, эта же тема обогащена идеей конфликта человеческого духа с косной материей. Грозное величие фигуры Моисея, его устрашающий взгляд и преувеличенная мощь мускулов воспринимаются как образ перенапряжения сил, разрушающего внутреннюю гармонию. Усложняется и пластический язык. Статуи зрелого Микеланджело рассчитаны на множественность точек зрения, каждая из которых раскрывает новую сторону многопланового образа. В архитектурно-скульптурном ансамбле капеллы Медичи художник выразил своё трагическое ощущение кризиса Возрождения. Изваяния герцогов Джулиано и Лоренцо Медичи и помещённые на их саркофагах аллегорические фигуры Ночи, Дня, Вечера и Утра, при всей физической мощи, лишены энергии и волевой целеустремлённости. Здесь преобладают чувства нерешительности, беспокойства, смятения, внутреннего надлома.

Микеланджело. 1. «Моисей» (фрагмент). 1515—16. Церковь Сан-Пьетро ин Винколи. Рим. 2. «День». Фрагмент фигуры на гробнице Джулиано Медичи в Новой сакристии (капелле Медичи) церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. 1520—34. 3. «Умирающий раб». 1513—16. Лувр. Париж. (Все — мрамор).

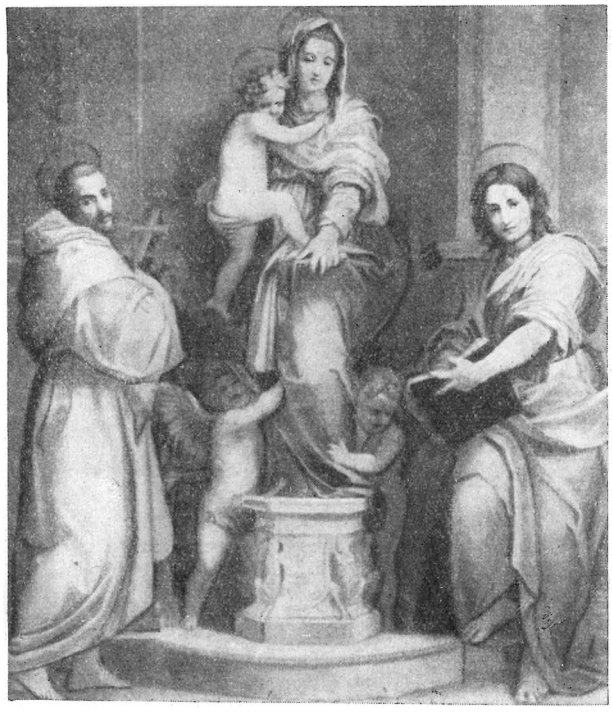


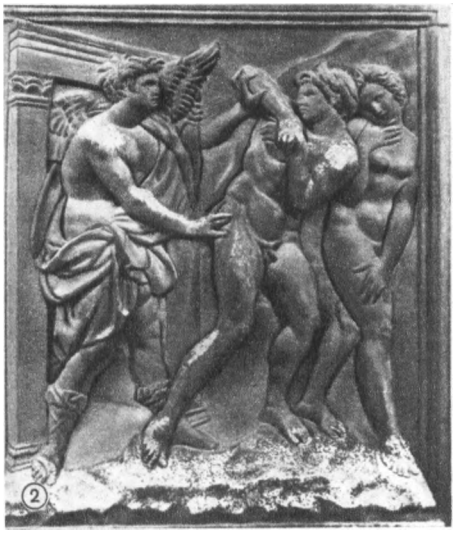
Последующие работы Микеланджело и по времени, и по образному строю относятся уже к позднему Возрождению. В «Страшном суде» — колоссальной фреске на алтарной стене Сикстинской капеллы — звучит тема мировой катастрофы; люди, овеянные мятежным духом, предстают уже не хозяевами судьбы, а жертвами возмездия. Тектоническая ясность композиции уступила место стремительному потоку возносимых и низвергаемых человеческих тел. Ноты отчаяния, ощущение скованной враждебными силами энергии людей нарастают во фресках Капеллы Паолина. Трагичны и поздние скульптурные произведения Микеланджело, посвящённые теме оплакивания Христа (т. н. «Пьетá»). Акцент с активного действия перенесён здесь на переживание, доходящее до безысходной скорби и леденящей безнадёжности. Движение сменилось оцепенением, фигуры, утратив физическую мощь, приобрели проникновенную одухотворённость; как бы обволакивающая скульптуру светотень воспринимается как своего рода эмоциональная атмосфера, излучение чувства.

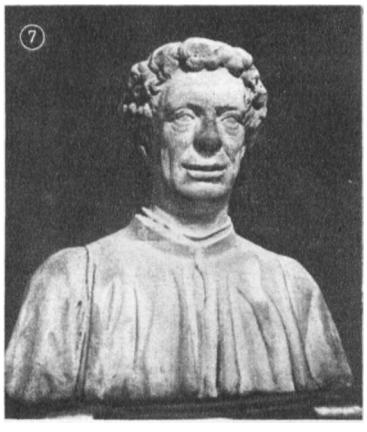
Великие мастера Высокого Возрождения оказали огромное воздействие на современных им итальянских художников, в т. ч. на флорентинских живописцев Фра *Бартоломмео* и *Андреа дель Сарто*. В лучших из больших алтарных картин Фра Бартоломмео («Оплакивание Христа» и др.) выражен гармонический идеал эпохи, достигнуты величественная ясность композиции и благородная простота выражения чувств, свободно использованы классические схемы пирамидальной группировки. Шире по тематике и диапазону образов творчество Андреа дель Сарто. Во фресках клуатра церкви Сантиссима-Аннунциата во Флоренции проявились лучшие качества монументальных работ Андреа: тонкое понимание органической связи живописи с архитектурой, смелость и точность композиции, основанной на сложном равновесии пространственно-ритмических элементов, поэтическая одухотворённость образов. Для алтарных картин художника («Мадонна с гарпиями») характерны светская репрезентативность, изысканный аристократизм. Зато его лучшие портреты покоряют ощущением интеллектуальной красоты и душевной взволнованности человека. Яркие, сочные цветовые пятна художник объединял мягкой светотенью.

С именем *Джорджоне* связаны превращение Венеции в художественный центр общеитальянского значения и переход венецианской живописи к Высокому Возрождению, к обобщённому восприятию мира и возвышенным гармоническим образам. В творчестве Джорджоне сложился ряд характерных для венецианского искусства принципов, в частности, изображение человека в единстве с окружающей средой, с природой. Пейзаж в картинах Джорджоне становится сферой бытия героев, носителем их поэтического настроения. Они обычно пребывают в состоянии раздумья, внутреннего созерцания, как будто прислушиваются к музыке, звучащей внутри них самих. В творчестве Джорджоне важное место занимает новая, светская тематика, складывается своеобразный жанр, в котором творческое воображение художника пронизывает дыханием реальной жизни образы, навеянные античной мифологией, аллегорическими или литературными мотивами. К произведениям этого рода принадлежат «Гроза», один из первых пейзажных образов в мировой живописи, «Три философа», где отразились философские гуманистические представления Джорджоне, и «Сельский концерт» — поэтическая фантазия, где атмосфера безмятежного счастья объединяет героев и прекрасный ландшафт. Главная тема «Спящей Венеры» — гармония духовной и телесной красоты. Полное чувственной прелести обнажённое тело и прекрасное лицо богини опоэтизированы ощущением нравственной чистоты, счастливого покоя. Облику Венеры созвучны ритм и эмоциональный строй пейзажа. Прекрасный мир гармонирует с человеком и как бы вторит ему как высшему созданию. В портретах Джорджоне

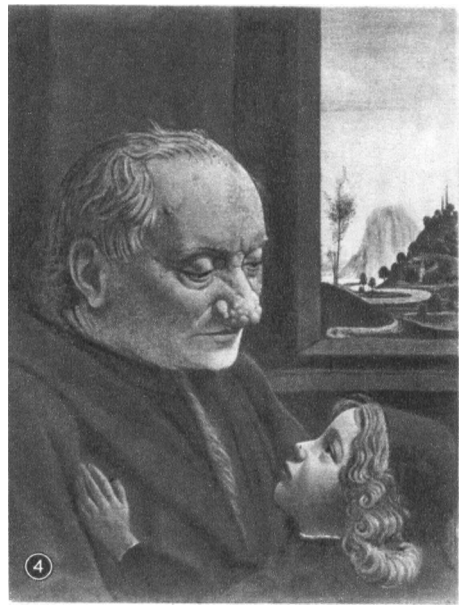
Андреа дель Сарто. «Мадонна с гарпиями». 1517. Галерея Уффици. Флоренция.

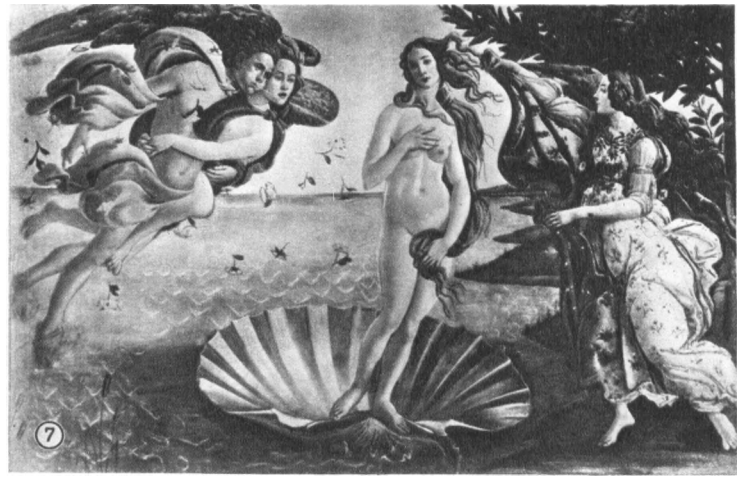




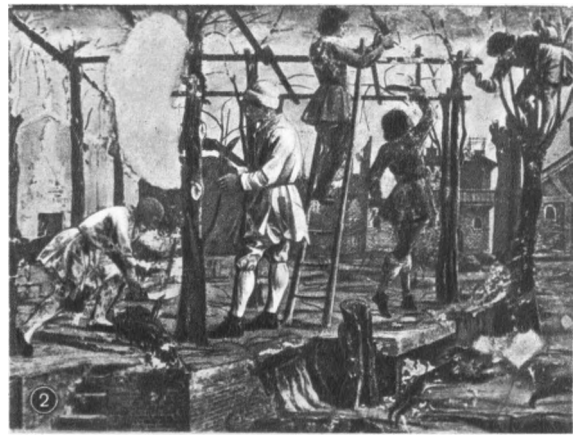


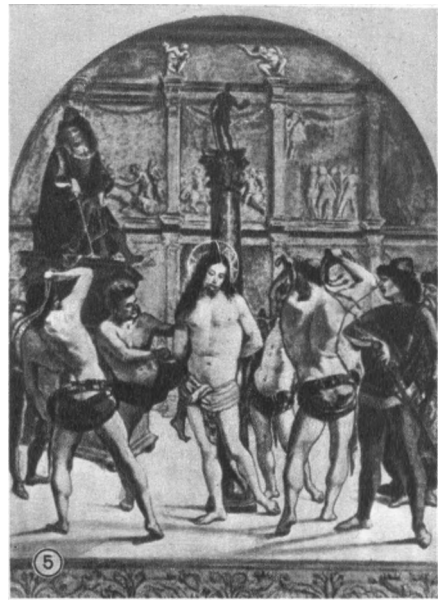
ИТАЛИЯ. Скульптура кватроченто. **1.** Донателло. «Мадонна Пацци». Мрамор. Около 1422. Скульптурное отделение. Берлин-Далем. **2.** Якопо делла Кверча. «Изгнание из рая». Рельеф портала церкви Сан-Петронио в Болонье. Истрийский камень. 1425—38. **3.** Донателло. «Давид». Бронза. 1430-е годы. Национальный музей. Флоренция. **4.** Лука делла Роббиа. Герб цеха аптекарей и живописцев на фасаде Орсанмикеле во Флоренции. Майолика. Между 1455 и 1465. **5.** Лоренцо Гиберти. «Жертвоприношение Авраама». Бронза. 1401—02. Национальный музей. Флоренция. **6.** Антонио дель Поллайоло. Гробница папы Сикста IV. Бронза. 1489—93. Гроты Ватикана. **7.** Антонио Росселлино. Портрет Маттео Пальмьери. Мрамор. 1468. Национальный музей. Флоренция. **8.** Дезидерио да Сеттиньяно. «Св. Иероним». Мрамор. Около 1450. Национальная галерея искусства. Вашингтон. **9.** Андреа дель Верроккьо. Женский портрет. Мрамор. Около 1475. Национальный музей. Флоренция.

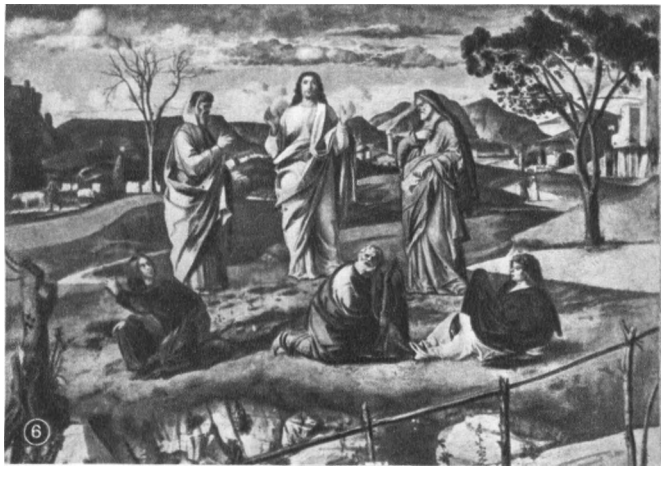




ИТАЛИЯ. Живопись кватроченто (флорентинская школа). 1. Мазаччо. «Чудо со статиром». Фреска в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. 1427—28. **2.** Фра Филиппо Липпи. Фрагмент фрески «Пир Ирода» в соборе в Прато. 1452—64. **3.** Паоло Уччелло. Конный портрет кондотьера Дж. Акуто. Фреска в соборе во Флоренции. 1436. **4.** Доменико Гирландайо. Портрет старика с внуком. Лувр. Париж. **5.** Андреа дель Кастаньо. Портрет кондотьера Пиппо Спано. Фреска из виллы Кардуччи в Софьяно. После 1450. Трапезная монастыря Сант-Аполлония (музей Андреа дель Кастаньо). Флоренция. **6.** Фра Беато Анджелико. «Благовещение». После 1433. Епархиальный музей. Кортона. **7.** Сандро Боттичелли. «Рождение Венеры». Около 1483—84. Галерея Уффици. Флоренция.



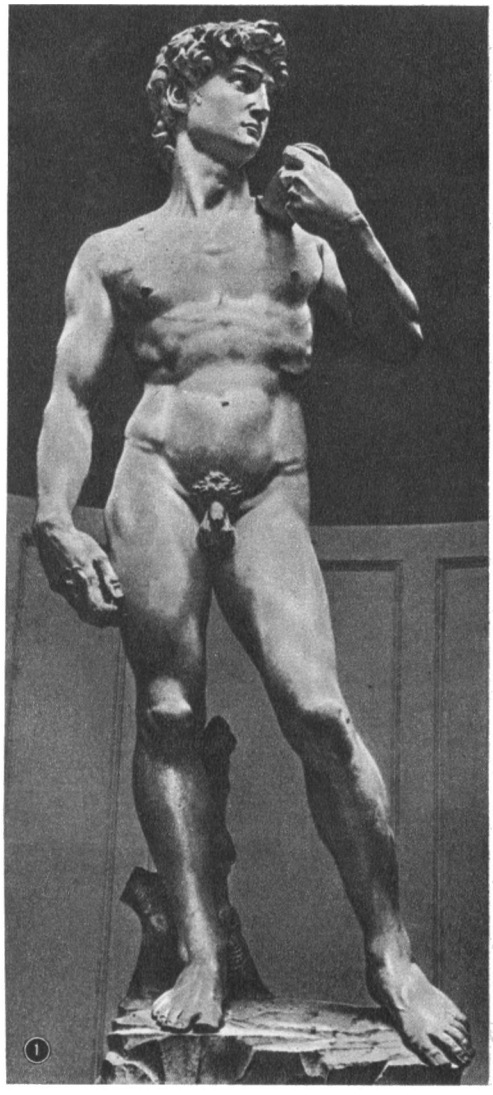


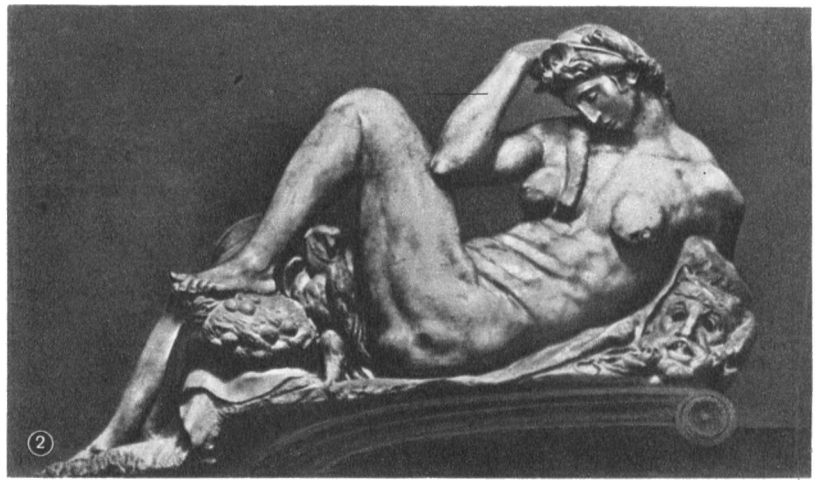


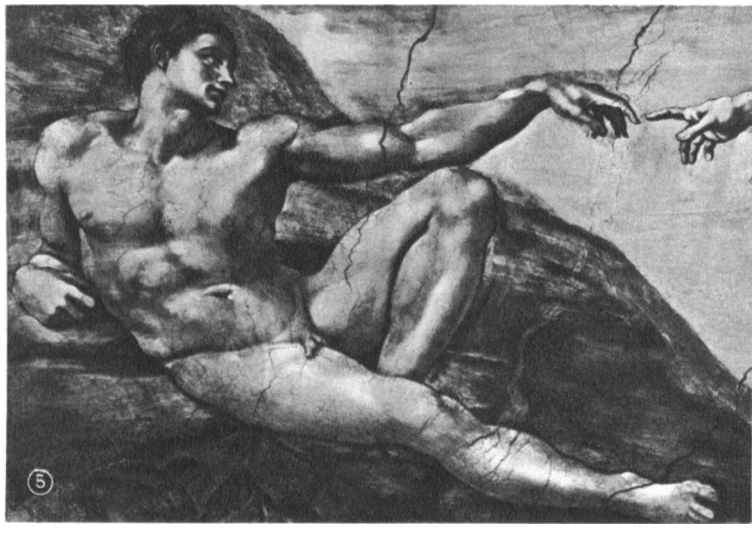
ИТАЛИЯ. Живопись кватроченто. 1. Пьетро Перуджино (умбрийская школа). «Передача ключей святому Петру». Фреска в Сикстинской капелле Ватикана. 1481—82. **2.** Франческо дель Косса (феррарская школа). «Виноградари». Деталь фрески «Апрель» во дворце Скифаноя в Ферраре. 1470. **3.** Витторе Карпаччо (венецианская школа). «Принесение во храм» (фрагмент). 1510. Галерея Академии. Венеция. **4.** Пьеро делла Франческа (умбро-флорентинская школа). Портрет герцога Урбинского Федериго да Монтефельтро. Около 1465. Галерея Уффици. Флоренция. **5.** Лука Синьорелли (умбро-флорентинская школа). «Бичевание Христа». Около 1475—80. Пинакотека Брера. Милан. **6.** Джованни Беллини (венецианская школа). «Преображение». 1480—85. Национальные музей и галереи Каподимонте. Неаполь. **7.** Андреа Мантенья (Северная Италия). «Мёртвый Христос». Около 1500. Пинакотека Брера. Милан.

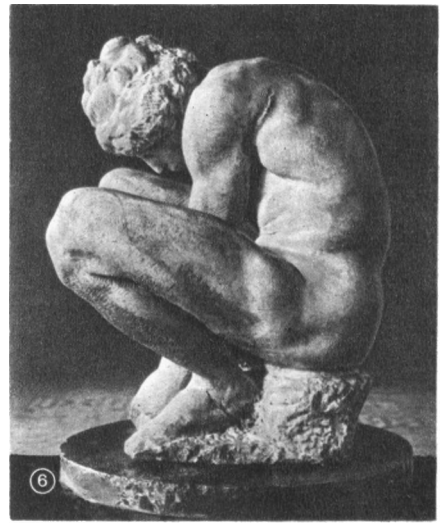
ИТАЛИЯ. Живопись чинквеченто. **1.** Леонардо да Винчи. Портрет Монны Лизы (так называемая «Джоконда»). Около 1503. Лувр. Париж. **2.** Джорджоне. «Три философа». Художественно-исторический музей. Вена. **3.** Фра Бартоломмео. «Оплакивание Христа». 1515—17. Галерея Палатина (дворец Питти). Флоренция. **4.** Паоло Веронезе. «Семья Куччина, поклоняющаяся мадонне и святым». 1571. Картинная галерея. Дрезден.

ИТАЛИЯ. Рафаэль. 1. «Св. Георгий». Около 1505. Национальная галерея искусства. Вашингтон. **2.** «Обручение Марии». 1504. Пинакотека Брера. Милан. **3.** Фрагмент фрески «Афинская школа» в Станца делла Сеньятура в Ватикане. 1511. **4.** «Мадонна Грандука». 1505. Галерея Палатина. Флоренция. **5.** «Парнас». Фреска в Станца делла Сеньятура в Ватикане. 1510—11. **6.** Портрет папы Льва X. Около 1518. Галерея Палатина. Флоренция.

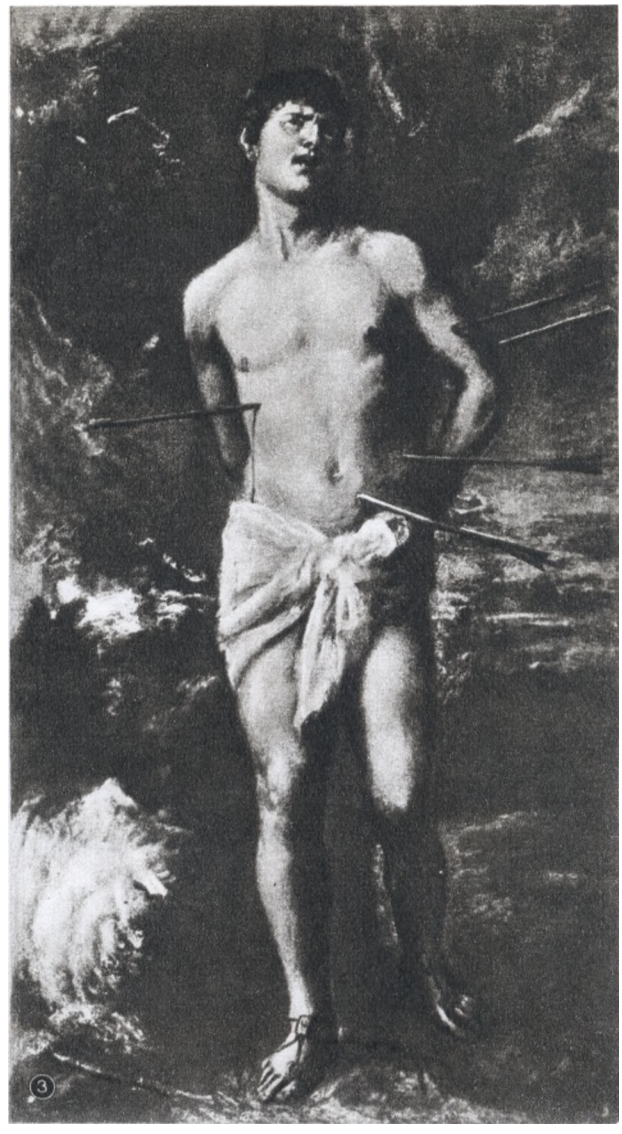








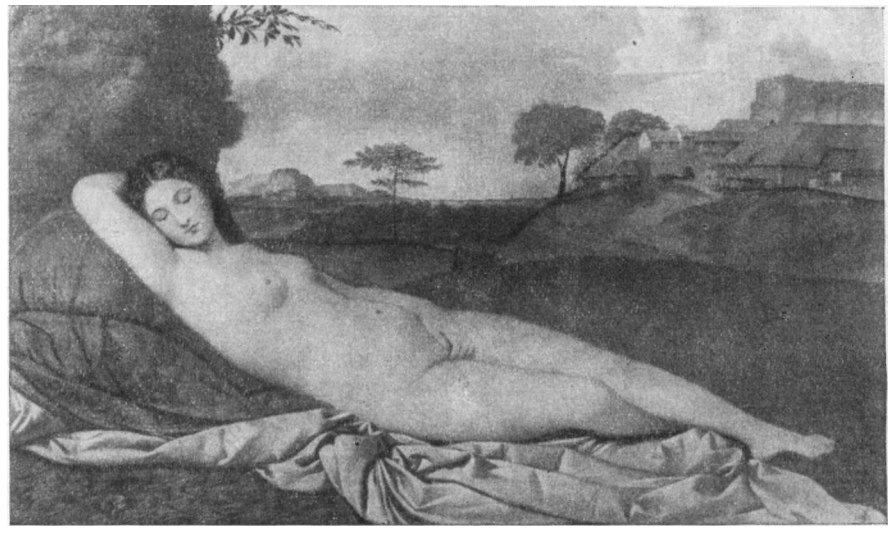
ИТАЛИЯ. Микеланджело. **1.** «Давид». Мрамор. 1504. Галерея Академии изящных искусств. Флоренция. **2.** «Ночь». Аллегорическая фигура на гробнице Джулиано Медичи. Мрамор. 1520—34. Новая сакристия (капелла Медичи) церкви Сан-Лоренцо. Флоренция. **3.** Фрагмент фрески «Распятие апостола Петра» в Капелле Паолина в Ватикане. 1542—50. **4—5.** Фрагменты фрески «Сотворение Адама» в Сикстинской капелле в Ватикане. 1508—12. **6.** «Скорчившийся мальчик». Мрамор. Между 1520 и 1534. Эрмитаж. Ленинград.



ИТАЛИЯ. Тициан. 1. «Даная». Около 1554. Прадо. Мадрид. **2.** «Вакх и Ариадна». 1523. Национальная галерея. Лондон. **3.** «Св. Себастьян». Около 1570. Эрмитаж. Ленинград. **4.** «Любовь земная и небесная». Около 1515—16. Галерея Боргезе. Рим.

ИТАЛИЯ. Изобразительное искусство 17—18 вв. 1. К а р а в а д ж о. «Призвание Матфея» (фрагмент). Между 1597 и 1601. Капелла Контарелли церкви Сан-Луиджи деи Франчези. Рим. **2.** О. Д ж е н т и л е с к и. «Отдых на пути в Египет». Художественно-исторический музей. Вена. **3.** Г. Р е н и. «Аталанта и Гиппомен». Национальные музей и галереи Каподимонте. Неаполь. **4.** Л. Б е р н и н и. «Экстаз святой Терезы» (фрагмент алтаря святой Терезы в капелле Корнаро церкви Санта-Мария делла Виттория в Риме). Мрамор. 1644—52. **5.** Б. С т р о ц ц и. «Старая кокетка». **6.** А. М а н ь я с к о. «Обучение сороки». **7.** Д ж. М. К р е с п и. «Соборование». Картина из серии «Семь таинств». Около 1708—12. Картинная галерея. Дрезден. (№№ **5, 6** — Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва).

созданы образы совершенных людей, живущих тонкой и сложной духовной жизнью. Художник выявляет не столько индивидуальность человека, сколько его душевное состояние — мечтательное раздумье с оттенком меланхолии. Тонко нюансированный колорит Джорджоне всегда соответствует атмосфере настроения и во многом создаёт её.



Джорджоне. «Спящая Венера». Картинная галерея. Дрезден.

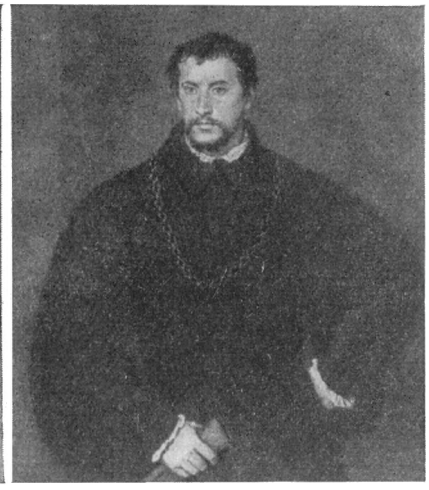
К направлению Джорджоне примыкал Якопо *Пальма* Старший, в искусстве которого преобладают пасторально-идиллические мотивы. В его картинах погружённые в тихую задумчивость люди изображены на фоне плавных холмистых пейзажей, освещённых золотистым, мягким вечерним светом. Образы Пальмы, особенно его излюбленный женский тип золотоволосой венецианской красавицы, привлекательны своей душевной ясностью, здоровой чувственностью. Лирическим обаянием, искренностью чувства согреты классически-возвышенные образы молодого *Себастьяно дель Пьомбо*.

После ранней смерти Джорджоне венецианскую школу живописи возглавил *Тициан*. Его творческий путь охватывает этапы Высокого и позднего Возрождения в специфических условиях Венеции. Тициан сыграл большую роль в формировании типов и жанров станковой живописи, получившей в Венеции широкое развитие. Он был одним из создателей монументальной алтарной картины и одним из родоначальников пейзажа как самостоятельного жанра, он придал законченные формы мифологическому жанру, разработал различные типы портрета —от торжественно-парадного до интимного,— внеся в них психологическую сложность и глубину. Тициан явился подлинным реформатором живописи: он раскрыл неисчерпаемые художественные возможности колорита, утвердил принцип цветовой лепки формы. В его картинах воплотились лучшие черты венецианского искусства: жизненное полнокровие образов, тесная связь людей с окружающей средой, поэтическое чувство природы, ощущение праздничной красоты реального мира. В отличие от Джорджоне, Тициан не тяготел к образам одного определённого склада. В его творчестве наряду с идеальными образами встречаются яркие жизненные характеры, рядом с трагическими конфликтами — идиллические сцены, монументальные полотна чередуются с картинами более интимного склада.

Себастьяно дель Пьомбо. Портрет римлянки (т. н. «Доротея»). Около 1515. Картинная галерея. Берлин-Далем.

Отдав дань поэтически-созерцательным образам позднего Джованни *Беллини* и Джорджоне («Св. Марк с четырьмя святыми»), Тициан затем быстро отходит от концепции своих учителей и уже на раннем этапе творчества (до 1518—20) наделяет героев особой жизненной полнотой и яркостью чувств. Таковы возвышенно-благородный Христос и олицетворяющий низменное начало фарисей в картине «Динарий кесаря», таковы персонажи аллегорической композиции «Любовь земная и небесная», таков и порывистый «Юноша с перчаткой». Уже у молодого Тициана колорит впечатляет сочностью, жизнерадостной энергией, праздничным созвучием объединённых золотистым тоном чистых цветов.

Огромная алтарная композиция «Ассунта» открывает в творчестве Тициана новый этап, который охватывает 1520-е гг. и характеризуется преобладанием героических тем, сильных чувств, бурных движений. В этот период работам Тициана свойственны сильно выраженный, но окрашенный жизнеутверждающими эмоциями драма-



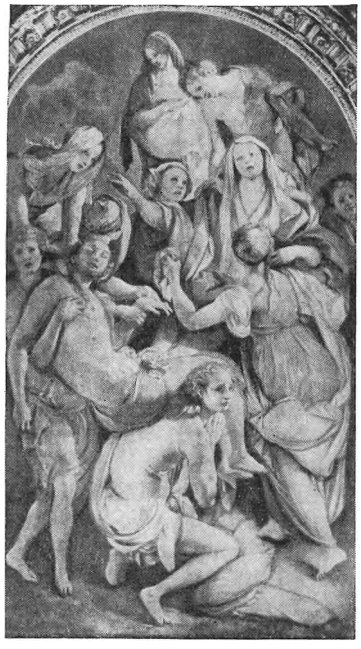
Портреты Тициана. Слева — «Юноша с перчаткой». Около 1520. Лувр. Париж. Справа — «Ипполито Риминальди». Около 1548. Галерея Палатина. Флоренция.

тизм, смелые композиционные приёмы, интенсивность синих и как бы насыщенных золотом красных тонов («Мадонна Пезаро», «Вакх и Ариадна»). В произведениях 1530—40-х гг. усиливается внутренняя значительность образов, приближающихся вместе с тем к реальной жизни. Яркие бытовые мотивы вместе с более непосредственной обрисовкой героев составляют особенность грандиозной композиции «Введение во храм». В «Венере Урбинской» обнажённая богиня изображена в обстановке патрицианского дома. 1540-е гг. — пора расцвета Тициана-портретиста. Лучшие из его портретов (П. Аретино, Павла III с наследниками, императора Карла V) по своей беспощадной правдивости, по стихийному чувству историзма в понимании человеческих характеров, по многосторонности последних могут быть сравнены с шекспировскими образами. В глубочайшем из созданий Тициана — портрете И. Риминальди — ощущаются трагическое одиночество и духовная стойкость человека Возрождения в тяжёлую пору крушения ренессансных идеалов. Ещё резче столкновение идеала и действительности, одиночество и беззащитность героя выражены в картине «Се человек». В полотнах этого периода развитый, сложный цветовой строй, как бы пасмурный, утративший былую звонкость, становится носителем настроения, своеобразным ключом к постижению характеров и ситуаций.

Корреджо. «Поклонение пастухов» («Ночь»). Около 1530. Картинная галерея. Дрезден.

С 1550 начинается поздний этап творчества Тициана, завершающий эволюцию его реализма. В период обострения кризисных явлений в искусстве Венеции мастер сохраняет верность ренессансным идеалам. Герои его самых трагичных полотен («Св. Себастьян», «Коронование терновым венцом») даже на пороге смерти сохраняют высокое человеческое достоинство и силу духа. В этот же период художник создал поразительные по обострённому ощущению красоты жизни, полные чувственного трепета образы («Даная», «Венера с зеркалом»). Поздний стиль Тициана — вершина его колоризма. Художник первым перешёл к широкому, свободному письму открытым мазком. Мощные, глубокие цветовые звучания возникают в результате слияния множества тончайших оттенков. Присущее Тициану чувство цвета дополняется обострённым ощущением материальности краски. Связь образа и колорита оказывается тем органичнее, что краска становится той первоначальной стихией, из которой рождаются формы и драматические сюжетные коллизии. Ставшая наглядной динамика живописного процесса позволяет воспринимать образы как бы в их становлении, усиливает непосредственность их воздействия.

Особняком среди живописцев Высокого Возрождения стоит Антонио *Корреджо*, крупнейший мастер



Понтормо. «Положение во гроб». 1526—28. Церковь Санта-Феличитá. Флоренция.

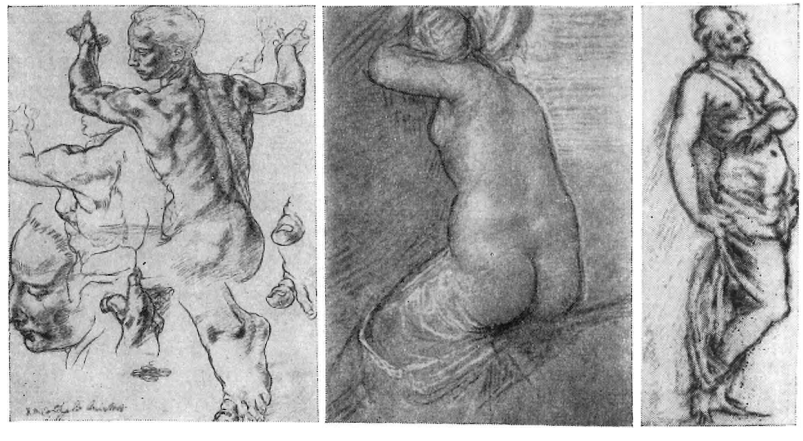
эмилианской школы. Его образы несколько легковесны; величавая человеческая красота сменяется в его работах грациозной миловидностью; внутренняя гармония или драматический порыв уступают место возбуждённости, подчас стоящей на грани аффектации. В то же время смелые новшества Корреджо, предугадавшего многие особенности искусства 17 и даже 18 вв., наметили новые пути во многих жанрах и видах живописи. Он положил начало типу плафонной росписи с парящими в облаках фигурами, изображёнными в эффектных ракурсах (фрески в церкви Сан-Джованни Эванджелиста и соборе в Парме), предвосхищая достижения монументалистов барокко. В станковой живописи Корреджо выступил как один из создателей репрезентативной алтарной картины, внёс утончённо-гедонистические черты в живопись мифологического жанра («Даная», «Похищение Ганимеда»), перешёл от общепринятых уравновешенных построений к асимметричным диагональным композициям, от нейтрального освещения — к впечатляющим световым эффектам («День» и «Ночь»).

Уго да Карпи. «Диоген» (с рисунка Пармиджанино). Гравюра кьяроскуро. 1527.

16 в. был временем подъёма гравюры, в развитии которой наметились две линии. Классический «скульптурный» стиль полнее всего выражен в резцовых гравюрах на меди М. Раймонди (M. Raimondi, ок. 1480 — ок. 1534), который был связан с римским кругом Рафаэля. «Живописный» стиль характерен для венецианских мастеров, предпочитавших гравюру на дереве. Новым её видом явилась гравюра «кьяроскуро», введённая Уго да Карпи (Ugo da Carpi, ок. 1480—1532); она печатается с двух или нескольких досок и даёт светотеневую моделировку живописными пятнами цвета, эффекты укрупнённых форм и тональных контрастов. Гравюра широко использовалась для свободного, творческого воспроизведения картин и рисунков. Тонкая гармония ксилографий и шрифта отличает издания (1494—1597) венецианской книгопечатни Альда Мануция — «Сон Полифила» (1499) и др. Рисунок, где также прослеживаются «линейно-скульптурное» и «тонально-живописное» направления, в 16 в. перестал быть только подсобной формой искусства и стал использоваться для создания самостоятельных законченных композиций.

Около 1530 началась острая борьба реалистических течений, сохранивших верность ренессансному гуманизму, с широко распространившимся маньеризмом, для которого характерны глубокое разочарование в действительности, уход в мир религиозных вымыслов, субъективных исканий. Первые маньеристы выступили ещё в 1520-х гг., т. е. в период расцвета классического стиля великих

Рисунок чинквеченто. Слева — Микеланджело. Этюды к фигуре Ливийской сивиллы. Сангина. 1511. Метрополитен-музей. Нью-Йорк. В центре — Тициан. Этюд женской обнажённой фигуры. Итальянский карандаш, мел. Между 1510 и 1520. Справа — Якопо Тинторетто. Этюд женской фигуры. Уголь. Галерея Уффици. Флоренция.



Бронзино. Портрет Б. Панчатики. Около 1540. Галерея Уффици. Флоренция.

мастеров. Одним из зачинателей этого движения был флорентинец Якопо *Понтормо*. Если в раннем своём произведении—фреске в салоне виллы Медичи—художник создал возвышенно-поэтичные образы людей из народа (правда, здесь уже ощущается меланхолическая разобщённость персонажей), то в дальнейшем в мировоззрении мастера наступил трагический перелом. Характерные черты его позднейших работ («Положение во гроб» и др.) — духовная опустошённость, смятённость чувств, произвольность форм и пропорций, субъективное понимание цвета. В 1530—40-х гг. маньеризм превращается в придворно-аристократическое искусство, расцветая сначала в небольших герцогствах (Парме, Мантуе, Ферраре, Модене), а затем утверждаясь во Флоренции и Риме. Сословная представительность и холодная изысканность образов становятся основными чертами направления. Ведущим мастером маньеризма в этот период стал Франческо *Пармиджанино*. Для его композиций («Мадонна с розой», «Мадонна с длинной шеей») характерны утончённость и чувственная грация удлинённых в пропорциях, преувеличенно гибких фигур, ощущение хрупкости которых усиливается блёклым, обесцвеченным колоритом. Маньеристы создали тип придворно-аристократического парадного портрета. Вслед за Пармиджанино («Антея», портрет Малатесты Бальоне) в этом жанре выступил Анджело *Бронзино* (портрет Элеоноры Толедской). Художник наделяет свои модели бесстрастным величием; их недоступная замкнутость граничит с холодным бездушием. Но за всем этим проглядывают подозрительная настороженность, растерянность, духовная опустошённость.

Маньеризм, однако, захватил господство не во всех художественных школах И. Так, художники Брешии и Бергамо, сохраняя верность традициям Возрождения, стремились отыскать новые пути развития реализма. Этих мастеров объединяют демократические симпатии, поэтическое восприятие жизни простых людей, а также испытанные ими воздействия венецианской живописи и искусства Северной Европы. В полотнах Дж. Дж. *Савольдо* и Л. *Лотто* религиозные сюжеты трактованы как сцены народной жизни, заложены ростки бытового жанра 17 в. В творчестве А. *Моретто* и Иль Романино (Il Romanino, собственно Джироламо Романо, Girolamo Romano, ок. 1484—ок. 1566) снижение героического начала сопровождается усилением интереса к рассказу, бытовым подробностям. Дж. Б. *Морони* вырабатывает новый, нашедший развитие в 17 в. тип реалистического портрета, примечательный своей интимностью, простотой, стремлением художника показать профессиональные приметы модели (портрет портного). Героическое и бытовое, легенда и отзвуки реальных трагедий народа выступают в гротескном сочетании в живописи Дж. А. Порденоне (G. A. Pordenone, ок. 1484—1539).

Дж. Б. Морони. Портрет портного. 1560-е годы. Национальная галерея. Лондон.

Во 2-й половине 16 в. независимая республиканская Венеция, притягивавшая к себе патриотические силы страны, стала главным центром позднеренессансного реализма в И. Передовые венецианские художники, развивающие принципы Возрождения в новых общественных условиях, отходят от идеальных образов классического стиля; они стремятся изображать человека в непосредственной связи с его окружением, общественной средой, интересуются не столько личностью, сколько человеческим коллективом. Отсюда их поиски новых жанров, тяготение к сложным многофигурным композициям, попытки социальной характеристики действующих лиц. В картинах Якопо *Бассано* библейские эпизоды превратились в сцены крестьянского быта. Нередко легендарное событие отодвинуто вглубь, а передний план занимают второстепенные с точки зрения сюжета персонажи, люди

Паоло Веронезе. «Оплакивание Христа». Между 1576 и 1582. Эрмитаж. Ленинград.

из народа, изображённые со всем вниманием к их реальному облику. Однако реалистическое мировосприятие Бассано искажается подчас религиозно-мистическими наслоениями.

В творчестве Паоло *Веронезе*, черпавшего вдохновение в общественной жизни Венеции, с исключительной яркостью проявилась праздничножизнеутверждающая линия венецианской живописи. Темы празднеств, пиршеств, торжеств и триумфов занимают в его искусстве главное место. Веронезе тяготел к монументальной живописи, создавал декоративные ансамбли стенных и плафонных панно и фресок в церквах, виллах и дворцах — грандиозные композиции с множеством живо и ярко очерченных персонажей и красочных эпизодов. Действие обычно развёртывается в дворцовых интерьерах. Эффектные костюмы, богатство и красота архитектуры, роскошь убранства придают полотнам Веронезе необычайное великолепие («Брак в Кане», «Поклонение волхвов», «Пир в доме Левия»). Его светозарная живопись строится на декоративных сочетаниях звучных цветов, объединённых общим серебристым тоном. В творчестве Веронезе 1570—80-х гг. появляются некоторые признаки кризиса ренессансного мировоззрения. В его парадных полотнах этих лет заметны холодная официальность, внешняя патетика — черты, предвосхищающие барокко. Наряду с этим в его искусство проникают настроения меланхолии и тревоги («Семья Куччина, поклоняющаяся мадонне и святым», «Похищение Европы»), чувства отчаяния и скорби («Распятие», «Оплакивание Христа»). Колорит становится более изысканным, сложным и временами более тёмным, сумрачным; глубокие цветовые созвучия дополняются богатством тональных оттенков.

Иной, героико-драматический, характер носит творчество Якопо *Тинторетто*. Если в картинах Веронезе предстаёт патрицианская Венеция, то в произведениях Тинторетто появляется образ народа. Его многочисленные монументальные полотна, изображающие яркие драматические события, наполнены массами людей, захваченных общим порывом. Всё насыщено бурной динамикой, фигуры изображены в сложных движениях и ракурсах, контрасты светотени усиливают общее драматическое напряжение. В «Чуде св. Марка», относящемся к раннему периоду, чеканная пластика фигур сочетается с мощными красочными звучаниями. Зрелость Тинторетто характеризует цикл панно в Скуола ди Сан-Рокко в Венеции. Среди картин этого цикла встречаются и необычные по масшта-

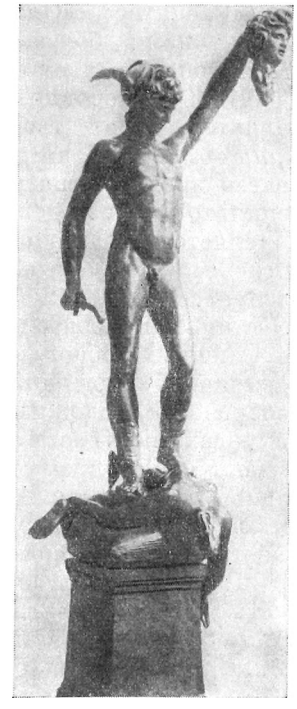
Якопо Тинторетто. «Бегство в Египет». Между 1583 и 1588. Скуола ди Сан-Рокко. Венеция.

Скульптура чинквеченто. 1. Я. Сансовино. «Святой Антоний воскрешает утопленную». Рельеф в церкви Сант-Антонио в Падуе. 2. А. Сансовино. Фрагмент гробницы кардинала Дж. Бассо в церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме. 1506—09. 3. Д жамболонья. Аллегория архитектуры. Мрамор. Около 1553.

бам монументально-драматические композиции («Голгофа»), и произведения, замечательные глубоко демократическим истолкованием темы («Поклонение пастухов»), и яркие образы природы («Бегство в Египет»). Героем цикла являются народные массы, которые впервые в искусстве выступают как активная, борющаяся и страдающая сила. Живописная манера Тинторетто отличается здесь исключительной свободой. На смену яркой красочности ранних работ приходит более сдержанный, но полный внутреннего напряжения цвет. Поздние работы мастера («Тайная вечеря» в церкви Сан-Джорджо Маджоре в Венеции) повышенной одухотворённостью образов, порывистой импульсивностью живописного строя, драматической борьбой света и мрака предвосхищают искусство 17 в. Творчество Тинторетто завершает развитие художественной культуры Возрождения в И. Переход к художественным концепциям 17 в. связан с деятельностью *Каррaччи* и *Караваджо* (освещаемой в следующей главе), а также с творчеством позднего маньериста Ф. Бароччи (F. Barocci, 1526—1612), в котором сочетаются воспринятая у Корреджо тающая светотень и новая живописная динамика, идеализированные образы и жанровые народные типы.

В скульптуре позднего Возрождения, как и в живописи, можно выделить две основные школы — венецианскую и римско-тосканскую. Первая дольше сохраняла здоровое ренессансное начало, стиль её отличался декоративностью и живописной трактовкой скульптурных форм. Крупнейшим представителем школы был Якопо *Сансовино*; он в молодости работал во Флоренции и Риме, внеся в скульптуру классического стиля светлую безмятежность образов и живописную мягкость форм («Вакх»). В венецианский период в искусстве Сансовино усиливаются декоративно-живописные тенденции, а в рельефах — стремление к иллюзорной передаче пространства. Его ученик А. *Виттория* интересен и своей декоративной скульптурой, и реализмом портретных бюстов, и изысканной гротескностью мелкой пластики.

Б. Челлини. «Персей». Бронза. 1545—54. Лоджия деи Ланци. Флоренция.



Развитие скульптуры в Тоскане и Риме осложнялось воздействием придворной культуры и маньеристических тенденций. Флорентинец Баччо Бандинелли (Baccio Bandinelli, 1493—1560) явился основоположником академически-классицизирующего течения. Б. *Челлини*, стремившийся к созданию героического образа, в то же время остался во власти формальной изощрённости маньеризма. Этой двойственностью отмечена и его фигура Персея: попытка осуществить идею «абсолютно круглой» статуи (рассчитанной на обход её зрителем и восприятие со всех сторон) привела здесь к утрате цельности впечатления и снижению героического замысла. Маньери-

стические тенденции наиболее отчётливо выразились в пластике Б. Амманати (B. Ammanati, 1511—92), ритмическая выразительность которой нередко приобретает самодовлеющий характер. Развитие флорентинской скульптуры 16 в. завершает творчество *Джамболоньи*. Начав с мелкой жанровой пластики («Птицелов»), он перешёл затем к более крупным обнажённым фигурам, в которых развивал идею круглой скульптуры без фиксированной точки обзора («Венера»). Своеобразный апогей в этих исканиях представляет «Меркурий», где статуя как бы отрывается от постамента. Наиболее значительным был вклад мастера в развитие декоративной садовой скульптуры.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 17—18 вв.

Художественной культуре И. 17—18 вв. свойственны особо резкие контрасты, обусловленные глубочайшим экономическим и политическим упадком страны. Крайнее обнищание крестьян и ремесленников, бродяжничество и бандитизм, стихийные восстания уживались с безудержной роскошью быта светской и духовной знати, с великолепием папского Рима — идеологического центра феодальных сил Европы. Гнёт испанской (а с 1713 — австрийской) монархии, тяготевший над большей частью И., усиливался реакционным абсолютизмом мелких княжеств, помещичьей тиранией. Воинствующий католицизм, инквизиция, иезуиты преследовали передовых учёных и художников. И. стала ареной новых войн, нашествий и политических интриг.

В этих условиях формировался стиль барокко, призванный окружить пышностью, возвеличить церковь и аристократию и одновременно воздействовать на чувства масс наиболее впечатляющими средствами. Большую силу этому искусству придали богатейшие традиции, накопленные искусством И., а особенно новые представления о единстве и безграничности мира, о всеобщем движении и изменчивости, о конфликтном соотношении человека и среды, вовлекающей его в свой круговорот. Во многом они были навеяны развитием философской диалектической мысли (Джордано Бруно), утопическими общественными учениями (Т. Кампанелла), расширением астрономических и географических представлений (Галилей), успехами физики, математики, физиологии и др. наук. Это время примечательно и страстью к эффектным зрелищам, к совмещению иллюзорного и реального, развитием театрального, музыкального и декорационного искусств, рождением оперы. Для стиля барокко в И. характерно объединение всех видов искусства в грандиозное монументально-декоративное динамическое целое: скульптура сливается с архитектурой, живопись иллюзорно расширяет внутреннее пространство, тогда как беспокойные внешние формы зданий как бы вливаются в пространство площадей и парковых ансамблей. Скульптурные и живописные композиции идеализирующего «большого стиля», размещаемые среди цветных мраморов и позолоты, поражают безудержными гиперболами, пафосом, сочетанием религиозной аффектации с подчёркнутой чувственностью. Но уже на рубеже 17 века в искусстве барокко выделилось бунтарское, оппозиционное направление, порвавшее с идеализацией, обратившееся к изображению грубых и драматических сторон действительности и косвенно отразившее протест народных масс. В 18 в. крупнейшим художественным центром вновь стала Венеция, выдвинувшая наряду с блестящими мастерами декоративной живописи плеяду крупных художников-реалистов, особенно в области пейзажа.

Л. Бернини. Фонтан Четырёх рек в Риме. 1648—51.

В середине 18 в. в государствах И., особенно на С.-З., в наиболее развитом Пьемонте, усиливаются буржуазное развитие и антифеодальная борьба, распространяются идеи Просвещения, сливающиеся с патриотическими устремлениями, растёт интерес к великому прошлому И.

Эстетическое сознание 17—18 вв. особенно ярко выразилось в **архитектуре** барокко. Светская аристократия видела в ней средство праздничного возвеличения быта, создания среды, проникнутой духом пышного великолепия. Католическая церковь использовала впечатляющую силу архитектуры, её способность к ярким эффектам для пробуждения у зрителя религиозного порыва, для укрепления своего влияния. В результате величавое благородство ренессансного архитектурного образа уступило место впечатляющей, но подчас нарочитой грандиозности. Строгая тектоничность сооружений была принесена в жертву роскошной, порой даже вычурной пластической обработке, правдивое выражение структуры в архитектурном образе отошло на второй план, уступая место иллюзионизму, а классическая ордерная система, утратив свой подлинный смысл, превратилась в средство ритмической и пластической характеристики.

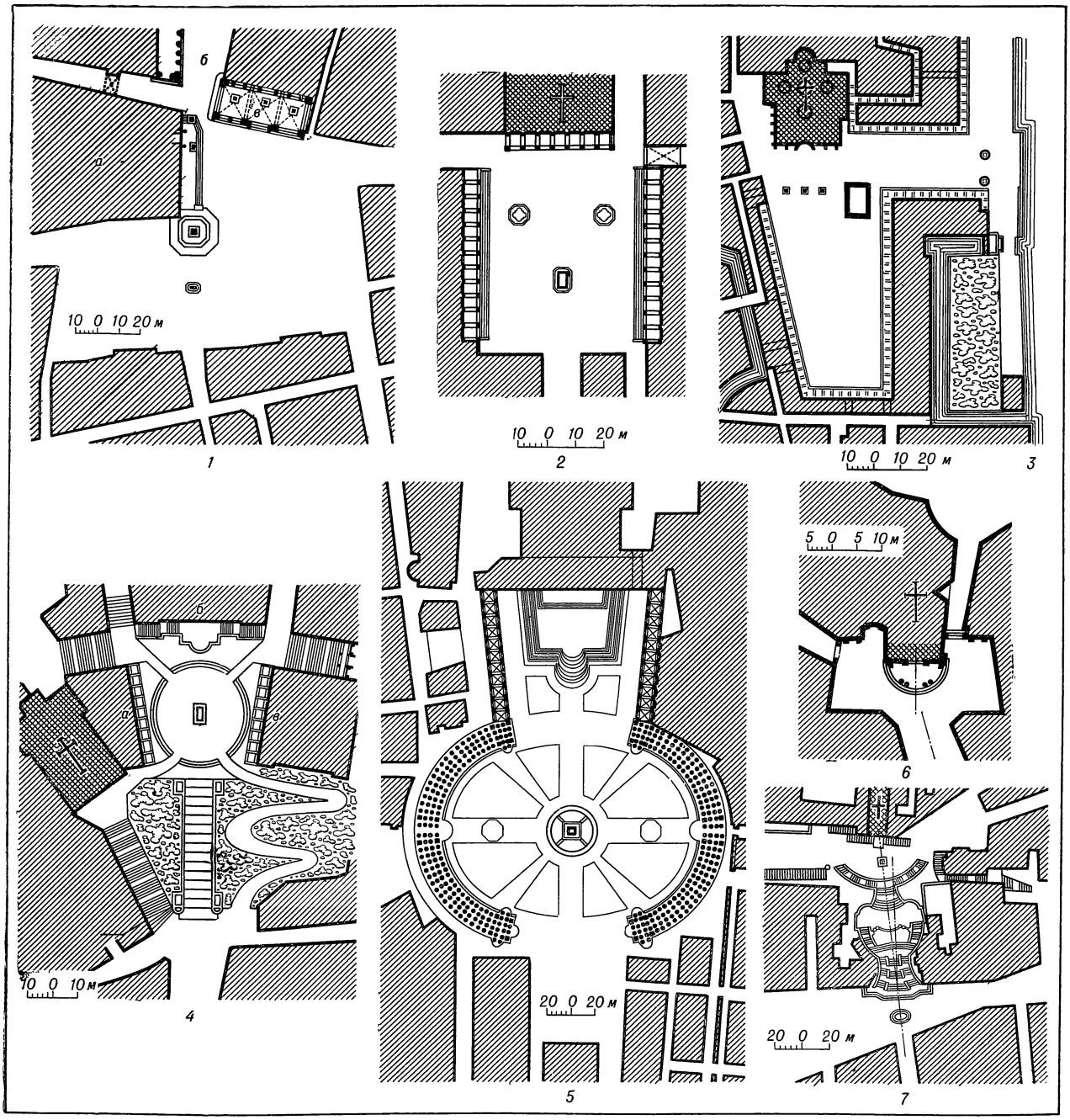
Вместе с тем своим многообразным содержанием архитектура барокко выходит за рамки своей узко классовой природы. Динамика барочных сооружений олицетворяет прогрессивное представление эпохи о драматической неустойчивости и непрерывном развитии мира. Преувеличенная, «надчеловеческая» масштабность построек, создаваемая крупными лизенами, «большим ордером» и т. п., как бы иллюстрирует противоречие между миром и личностью, остро осознанное мыслящими людьми 17 в. Сложные геометрические построения планов и куполов отразили успехи математики, композиции интерьеров и открытых пространств связаны с исследованием перспективы и развитием сценических конструкций в театре.

Потребности обновившихся и вновь образовавшихся итальянских феодальных государств дали толчок бурному развитию градостроительства. В 17—18 вв. сложилось новое понимание городского ансамбля, площади и улицы как организованного целого, развивающегося в пространстве и раскрывающегося перед зрителем в процессе его движения. Улицы прерываются «паузами» в виде отходящих вбок площадей (напр., Пьяцца ди Спанья на Виа дель Бабуино в *Риме*) или симметрично оформленных перекрёстков и завершаются ориентирами — обелисками или фонтанами; создаются своего рода «обратные связи» — эффектные точки зрения, возникающие при взгляде назад (приём этот восходит ещё к раскрытой на город микеланджеловской площади Капитолия). Градостроители барокко сумели, т. обр., соединить живописность во многом стихийной средневековой планировки с рациональностью ренессансной.

Система площади и сходящихся к ней улиц-лучей, последовательно развитая в градостроительстве позднейшего времени во многих странах, была впервые осуществлена в Риме. Трезубец, образованный Виа дель Корсо, Виа ди Рипетта и Виа дель Бабуино, расходящимися от Пьяцца дель Пополо (симметрия которой была закреплена 2 купольными церквами), явился настолько сильной композицией, что стал как бы «позвоночником» Рима в последующие века. Замечательный пример противоположного, замкнутого типа барочной площади — Пьяцца Навона, воспринимаемая как спокойный зал под открытым небом.

Новое понимание пространства выразилось и в планировке различных типов зданий. В дворцовой архитектуре дальнейшую разработку получила композиция, развивающаяся по глубинной оси. Парадный вестибюль и лестницы с широкими, раскрытыми, зачастую причудливо изогнутыми маршами играют не меньшую идейно-художественную роль и отделываются не менее роскошно, чем парадные помещения (Палаццо дель Университá в *Генуе*; Палаццо Реале в Казерте, близ *Неаполя*). Интерьеры, образующие длинные просматриваемые насквозь анфилады, немыслимы без лепнины, скульптуры и живописи. Перспективные росписи стен и плафонов как бы раздвигают пространство, выдавая иллюзорное за действительное. Расположенный в глубине двор переходит в сад. Новое понимание пространства влияет и на трактовку фасадов. Их плоскость искривляется или изламывается. Боковые выступы на главном фасаде резко увеличиваются, образуя парадный двор — «курдонёр», который в роскошных загородных резиденциях превращается в систему дворов разной формы и размеров, подводящих к центральному входу (замок Ступиниджи, близ *Турина*).

В церковном зодчестве преобладают два композиционных типа: во-первых, намеченный ещё римской церковью Иль Джезýтип базилики с укороченным и расширенным главным нефом, нередко с превращёнными в капеллы боковыми нефами и приближенным к входу, акцентированным подкупольным пространством (церкви Сант-Иньяцио и Сан-Карло аль Корсо в Риме); во-вторых, тип церкви, круглой или овальной в плане (Сант-Андреа аль Квиринале и Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме, Санта-Мария делла Салуте в *Венеции*, Сан-Лоренцо в Турине). Усложнение плана церкви влечёт за собой и усложнение формы купольных и сводчатых перекрытий. Скульптура и живопись, иллюзорно расширяющая пространство, играют в церковных интерьерах особенно большую роль. Широко применяются отделка цветными мраморами и позолота деталей. Наиболее



Развитие плана городской площади в 13—18 вв. 1. Пьяцца делла Синьория во Флоренции: а — Палаццо делла Синьория (Палаццо Веккьо; начато в 1298, вероятно, по планам Арнольфо ди Камбио); б — улица Уффици (2-я половина 16 в., архитектор Дж. Вазари); в — Лоджия деи Ланци (Лоджия делла Синьория; около 1376—80, архитекторы Бенчи ди Чоне и Симоне Таленти). 2. Пьяцца Сантиссима-Аннунциата во Флоренции: вверху — портик церкви Сантиссима-Аннунциата (16 в.— начало 17 в., архитекторы Антонио да Сангалло Старший и Дж. Каччини); слева—лоджия (1517, архитектор Антонио да Сангалло Старший); справа — портик Воспитательного дома (1421—44, архитектор Ф. Брунеллески). 3. Пьяцца Сан-Марко и Пьяццетта в Венеции. 15—16 вв. 4. Площадь Капитолия в Риме (с 1546, архитектор Микеланджело): а — главное здание Капитолийских музеев; б — Палаццо деи Сенатори; в — Палаццо деи Консерватори. 5. Площадь Святого Петра в Риме. 1657—63. Архитектор Л. Бернини. 6. Пьяцца Санта-Мария делла Паче в Риме. Середина 17 в. Архитектор Пьетро да Кортона. 7. Пьяцца ди Спанья в Риме: вверху — фасад церкви Санта-Тринита деи Монти (1585, архитектор Джакомо делла Порта); в центре — Испанская лестница (1725, архитекторы А. Спекки и Ф. Де Санктис).

распространённый тип церковного фасада — увенчанная фронтоном 2-ярусная ордерная композиция с волютами по сторонам, восходящая к римской церкви Иль Джезу́. Поверхность фасада становится рельефнее: пилястры сменяются полуколоннами и отдельно стоящими колоннами. Раскреповка антаблементов, разорванность фронтонов, прихотливая расстановка колонн и пилястр создают новые, динамичные ритмы, пронизывающие композицию фасада. Появляются и фасады с криволинейными в плане очертаниями (церковь Санта-Мария делла Паче в Риме). Возводятся также фланкирующие фасады парные колокольни (фасад церкви Сант-Аньезе ин Агоне в Риме). Нередко фасад теряет всякую связь с интерьером и превращается в откровенную пластическую декорацию (церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме).

С развитием театра складывается дошедший до наших дней тип театрального здания со сценой, партером и несколькими ярусами балконов: построенный В. *Скамоцци* театр в Саббионете (Sabbioneta, Ломбардия), театры Фарнезе в *Парме* и Реджо в Турине. Параллельно развивается театрально-декорационное искусство, где огромное значение имели архитектурные композиции с богатой иллюзорной перспективой, с резкими контрастами света и тени.

Архитектура 17—18 вв. в разных городах и районах И. приобрела специфические местные особенности: выделяется сильными формами и образной экспрессией зодчество Рима; во Флоренции архитектура барокко более строга и сдержанна; в Генуе, Турине, Венеции ей свойственны известная утончённость и праздничность; на юге И. она носит то подчёркнуто декоративный, то внешне сдержанный характер.

Барокко в архитектуре, как и в др. искусствах, сложилось не сразу. 1580—1610-е гг. были периодом формирования нового стиля. С 1620 и вплоть до сер. 18 в. он господствовал в И. безраздельно. Начало процесса особенно ярко протекало в Риме, где Дж. делла *Порта*, заканчивавший постройки крупнейших мастеров Возрождения, сообщил новую пластическую выразительность фасаду церкви Иль Джезу́. Полностью самостоятельные работы Дж. делла Порта — дворец Сапиенца в Риме и вилла Альдобрандини во *Фраскати*, которая, подобно монументализированному театральному заднику, замыкает перспективу спускающегося к ней роскошного парка и водных каскадов. Современник Дж. делла Порта — Д. *Фонтана* — разрабатывал план реконструкции Рима и воплотил в жизнь многие градостроительные замыслы, возникшие в годы понтификата Сикста V (1585—90). Пробив улицу Страда Феличе, идущую от церкви Санта-Тринита́ деи Монти к раннехристианским базиликам Санта-Мария Маджоре и Санта-Кроче ин Джерусалемме, он установил около двух последних обелиски-ориентиры. Такие же обелиски установлены им на Пьяцца дель Пополо и у собора св. Петра, где т. обр. был закреплён центр будущей площади.

Ещё более явственно принципы раннего барокко выступают в творчестве К. *Мадерны*. Зодчий добавил два пролёта к восточной ветви собора св. Петра, превратив микеланджеловскую центрическую композицию в базиликальную, лучше удовлетворяющую требованиям католической литургии. Развёрнутый по горизонтали главный фасад, обработанный колоссальным ордером и увенчанный тяжёлым аттиком, приобрёл самодовлеющее значение. Купольно-базиликальное построение, восходящее к церкви Иль Джезу́, использовано Мадерной и в церквах Сант-Андреа делла Валле и Санта-Мария делла Виттория. Пластичный фасад церкви Санта-Сусанна, где уже применены почти отдельно стоящие колонны, и как бы втягивающий в себя наружное пространство дворец Барберини, с его выступающими крыльями и раскрытой лоджией 1-го этажа, свидетельствуют об уже сложившемся барочном характере творчества Мадерны.

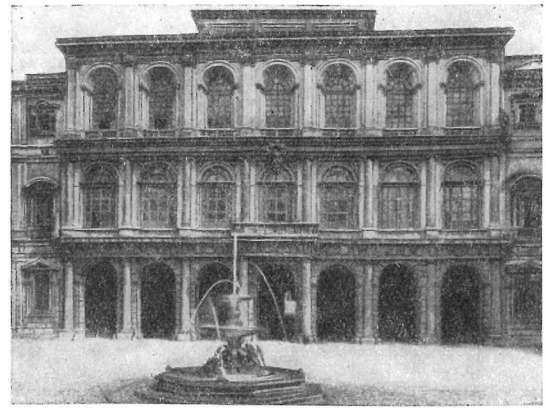
Пьетро да Кортона. Главный фасад церкви Санта-Мария делла Паче в Риме. 1656.

На рубеже 16—17 вв. симптомы барокко начинают проявляться и в архитектуре др. городов. Д. Фонтана, переехав в Неаполь после смерти Сикста V, строит там раннебарочное Палаццо Реале. В Турине в 1606 А. Витоцци (A. Vitozzi, 1539—1615) возвёл круглую церковь Санта-Тринита́, а в 1638 была обрамлена аркадами Пьяцца Сан-Карло. Во многих городах появляются дворцы, отличающиеся новизной пространственного построения и характера деталей.

Стиль барокко достигает своей зрелости в творчестве работавших в Риме *Пьетро да Кортона*, Л. *Бернини* и Ф. *Борромини*. Наиболее знаменательная архитектурная работа первого — создание фасада церкви Санта-Мария делла Паче и маленькой площади перед нею. Архитектурные массы как бы приходят в движение, то вырываясь вперёд (полукруглый портик перед 1-м ярусом фасада церкви), то

отступая назад (вогнутые очертания 2-го яруса). Фасад господствует над лежащим перед церковью стеснённым пространством площади.

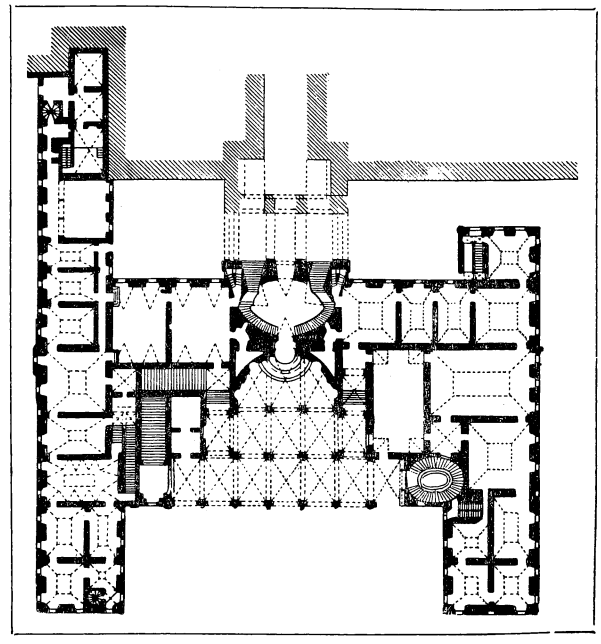
Определяющую роль в развитии искусства барокко сыграл многогранный гений Лоренцо Бернини, который успешно испробовал силы в живописи и стал крупнейшим скульптором и архитектором 17 в. Велико значение Бернини и как создателя архитектурного пейзажа Рима (фонтаны—Тритона на Пьяцца Барберини, Четырёх рек на Пьяцца Навона, Слона перед церковью Санта-Мария сопра Минерва; колоннады на площади Св. Петра). Уже первая знаменитая работа Бернини — балдахин в соборе св. Петра с витыми колоннами, изогнутым антаблементом и короноподобным завершением — обнаруживает изменения, происшедшие в стиле. Бернини приписывают центральную часть фасада дворца Барберини. Курдонёр с аркадной галереей в 1-м ярусе дворца представляет собой как бы раскрытый к улице двор ренессансного палаццо. Как и полукруглая ниша в глубине лоджии и лежащий за ней овальный зал с расходящимися лестницами, это — новое слово в дворцовой архитектуре. Главная деятельность Бернини как архитектора начинается с понтификатом Александра VII (1655—67). При нём мастер создал парадную ватиканскую лестницу Скала Реджа, постепенно уменьшающиеся колонны которой искусственно усиливают перспективный эффект, а также знаменитый ансамбль площади Св. Петра. Овальная площадь с 2 фонтанами в её геометрических фокусах охвачена, словно щупальцами, гигантскими 4-рядными колоннадами (символ раскрытых для верующих объятий церкви) и превращена в огромный открытый вестибюль перед собором, к которому ведёт торжественный многоступенчатый подъём. Прямолинейные участки колоннад, расходящиеся к собору, при приближении к нему создают эффект резкого зрительного увеличения высоты фасада (приём, ранее применённый *Микеланджело* в ансамбле Капитолия). Величественная композиция, созданная Бернини, властно подчиняет себе каждого вступившего на площадь, увлекает его к собору, сверхчеловеческие размеры которого осознаются не сразу, но воздействуют на зрителя с неуклонно нарастающей силой. Среди церковных зданий Бернини наиболее значительна овальная церковь Сант-Андреа аль Квиринале. Вход и алтарь расположены на концах короткой оси овала. В результате композиция интерьера приобретает остро динамический характер.

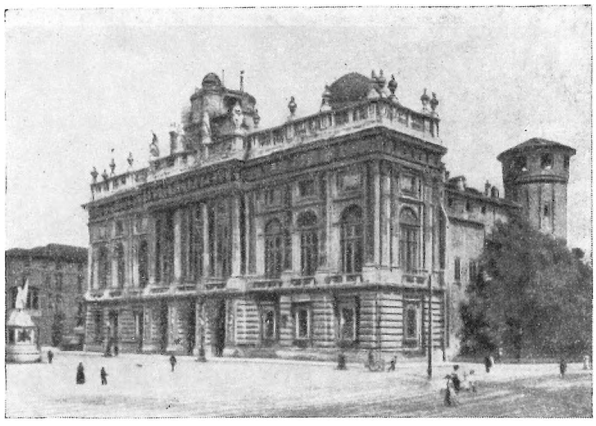


Л. Бернини. Центральная часть главного фасада дворца Барберини в Риме. После 1629.

Настойчивые поиски новых пространственных и пластических эффектов, характерные для творчества Франческо Борромини, принесли свои плоды уже в первой самостоятельной работе мастера—церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтане. Её усложнённое нишами овальное пространство образовано как бы переливающимися архитектурными формами. Фасад, созданный в год смерти мастера, строится на сочетании криволинейных поверхностей. Любовь к криволинейным очертаниям объёмов, изгибающимся стенам, обострённому силуэту венчающих частей проявляется и в др. работах Борромини. Одна из вершин его творчества — церковь Сант-Иво алла Сапиенца. В её архитектуре воплотился иррациональный, экстатический дух, вообще свойственный культовому зодчеству контрреформации. Сложное сочетание выпуклых и вогнутых поверхностей, свет, узкими столбами льющийся сверху через фонарь и

К. Мадерна, Ф. Борромини, Л. Бернини. Дворец Барберини в Риме. 1625—63. План.





Ф. Ювара. Палаццо Мадама в Турине. 1718—21.

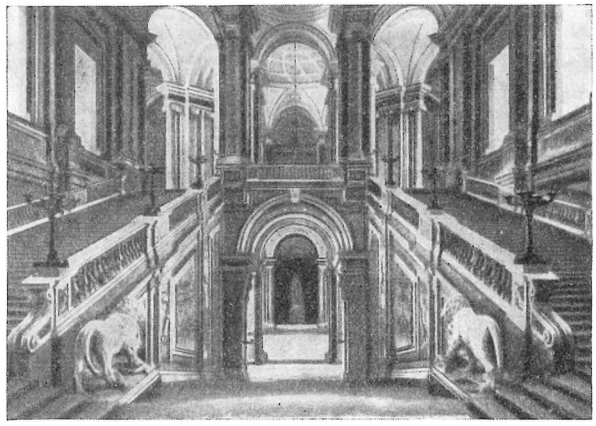
через окна в основании купола, придают интерьеру церкви драматическую напряжённость. Снаружи купол скрыт сложным по форме барабаном, который увенчан элегантным фонарём со спиральным завершением. Борромини, с его безудержной фантазией, доводит до предела все выразительные средства барочной архитектуры: изгибающиеся формы стен, усложнённые силуэты венчающих частей, взаимно пересекающиеся пространства в интерьерах. Он придаёт своим произведениям трепетную, доходящую до беспокойства динамичность, вместе с тем во многом лишая их пластической целостности и внушительной, величавой серьёзности, свойственных работам Бернини.

Поиски Борромини нашли отклик в творчестве других работавших в Риме архитекторов: Мартино Лонги Младшего (Martino Longhi il Giovane, 1602—57), Карло *Фонтаны*, отчасти Карло *Райнальди*. Наиболее яркой творческой индивидуальностью среди итальянских последователей Борромини был работавший гл. обр. в Турине Г. *Гварини*. Крайней напряжённостью форм и пространственных построений его работы едва ли не превосходят сооружения Борромини. Шедевр Гварини — церковь Сан-Лоренцо. Её сложное в плане внутреннее пространство, как бы вырезанное в массе кладки, исполнено беспокойства. Купол с многочисленными отверстиями пронизан потоками света и словно парит в воздухе. Палаццо Кариньяно, с его овальным главным залом, причудливыми лестницами, волнообразно изгибающимся фасадом, свидетельствует о том, что и в гражданском зодчестве фантазия Гварини столь же безудержна.

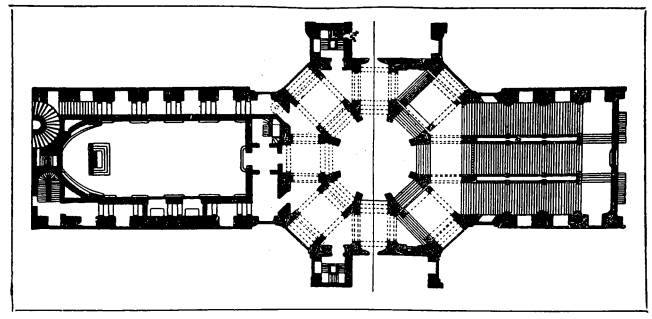
Второй крупный мастер Турина — Ф. *Ювара*. Среди построек Ювары выделяются поставленная на холме над городом базилика монастыря Суперга (купольный храм с сильно выступающим строгим портиком), широко раскинувшийся на равнине охотничий замок Ступиниджи, с его многочисленными службами и дворами, и Палаццо Мадама, с колоссальным ордером на фасаде. Развитие барокко в Пьемонте завершает Б. А. Виттоне (B. A. Vittone, 1705—70), проектировавший церковь Сан-Микеле (1770—80) в Борго-д'Але (Borgo d'Ale, близ Турина). Интерьер церкви впечатляет пластически-экспрессивной трактовкой архитектурных форм.

Среди прочих мастеров Северной И. выделяется работавший в Венеции Б. *Лонгена* — автор перегруженного деталями, но следующего традиционному местному типу дворца Пезаро и великолепно поставленной у входа в Большой канал 8-гранной церкви Санта-Мария делла Салуте. Её купол, поддержанный причудливо изгибающимися волютами, играет важную роль в силуэте города. Крупнейшим представителем неаполитанской школы был Л. *Ванвителли*, построивший Палаццо Реале в Казерте — 5-этажный прямоугольный объём со сторонами 264 *м* × 184 *м*. Внешние формы дворца уже строги, почти суровы, но пространственная организация и декоративная отделка интерьеров носят типично барочный характер. В центре огромного дворца, на пересечении корпусов, образующих 4 двора, расположен 8-гранный зал, сквозь арки которого раскрываются глубокие перспективы на галереи и парадную лестницу.

Л. Ванвителли. Палаццо Реале в Казерте (близ Неаполя). Начато в 1752. Парадная лестница.



Последние барочные сооружения в Риме сыграли важнейшую роль в формировании облика города. Это — Испанская лестница, перегруженный скульптурой фонтан Треви, низвергающий потоки воды из искусственных скал, нагромождённых перед «сценическим задником» дворцового фасада, и глубокая, богато отделанная лоджия на главном фасаде церкви Санта-Мария Маджоре, замыкающая Виа Мерулана.



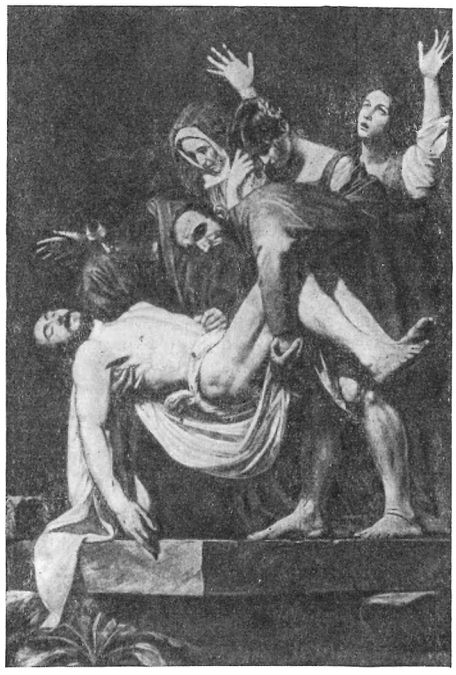
Л. Ванвителли. Палаццо Реале в Казерте (близ Неаполя). Начато в 1752. Капелла, 8-гранный зал и парадная лестница. План.

В 1730-х гг. появляются первые веяния классицизма, начало которому в зодчестве Рима положил воспитанный на английском палладианстве А. Галилеи (A. Galilei, 1691—1736), возведший строгий фасад базилики Сан-Джованни ин Латерано. Черты классицизма (спокойствие композиции, возвращение ордеру его тектонического значения, сравнительно скромное применение рельефа и орнамента) отличают здание Музея Пио-Клементино в Ватикане и особенно постройки Дж. *Пьермарини*—Палаццо Реале и знаменитый театр «Ла Скала» в *Милане*.

Изобразительное искусство. Раннее барокко (1590-е—1620-е гг.) — это пора борьбы зарождающегося нового стиля с отживающим свой век маньеризмом, которая велась как с академических, так и с реалистических позиций. Художники конца 16 в., носители новых идей, видели главный порок маньеристов в отказе от заветов великих мастеров эпохи Возрождения и от следования натуре. Первыми выступили против принципов маньеризма братья *Карраччи*. В 1580-х гг. они основали в Болонье «Академию вступивших на правильный путь» («Accademia degli incamminati»), послужившую образцом для позднейших академий во многих странах Европы. Карраччи преподавали не только практику живописи, но и теоретические дисциплины: анатомию, перспективу, историю, мифологию, архитектуру. Они призывали учеников следовать живописцам Высокого Возрождения, а также прилежно рисовать с натуры. Вместе с тем они считали изучение натуры лишь основой для создания идеализированных образов. В алтарных картинах и декоративных росписях Карраччи появилось (наряду с эклектическим соединением сильнейших, по их мнению, сторон великих художников Возрождения) характерное для новой эпохи стремление к пышной декоративности, к иллюзионистическим эффектам. Наиболее талантливый из братьев, Аннибале, проявил себя также как острый наблюдатель натуры в портретах и живых жанровых сценах и как создатель «героического» пейзажа. Многочисленные последователи Карраччи распространили их художественные принципы по всей И. и за её пределами, постепенно превратив эти принципы в догму. И если ранние академисты ещё создавали произведения, впечатляющие искренностью чувства или оригинальностью замысла, как «Юность девы Марии» и «Аталанта и Гиппомен» Г. *Рени*, «Охота Дианы» (1618, галерея Боргезе, Рим) Доменикино (Domenichino, собственно Д. Цампьери, D. Zampieri, 1581—1641), то в дальнейшем академическое искусство становилось всё более ходульным и безжизненным.

Аннибале Карраччи. «Вознесение Марии». 1592. Национальная пинакотека. Болонья.

Если академисты представляли идеализирующее течение в раннем барокко, то *Караваджо* и его ближайшие последователи являли собой его реалистическое, демократическое крыло. Величайший художник И. 17 в. Караваджо был родом с С., где маньеризм не пустил глубоких корней и где реалистические традиции сохранялись в течение всего 16 столетия. Появившись в конце 1580-х — нач. 1590-х гг. в Риме, где господствовали поздние маньеристы, Караваджо произвёл своим творчеством большое, хотя и противоречивое, впечатление. Его ранние работы — изображения гадалок, юношей с музыкальными инструментами и фруктами и т. п. — поражали одновременно вызывающей «низменностью» сюжетов и огромной убедительностью образов. У Караваджо появилась невиданная дотоле монументализация обыденного мира («Вакх», «Концерт»). Художник стремился к достоверному, иллюзорному воссозданию предметов, их объёма и материала; натюрморт стал важ-

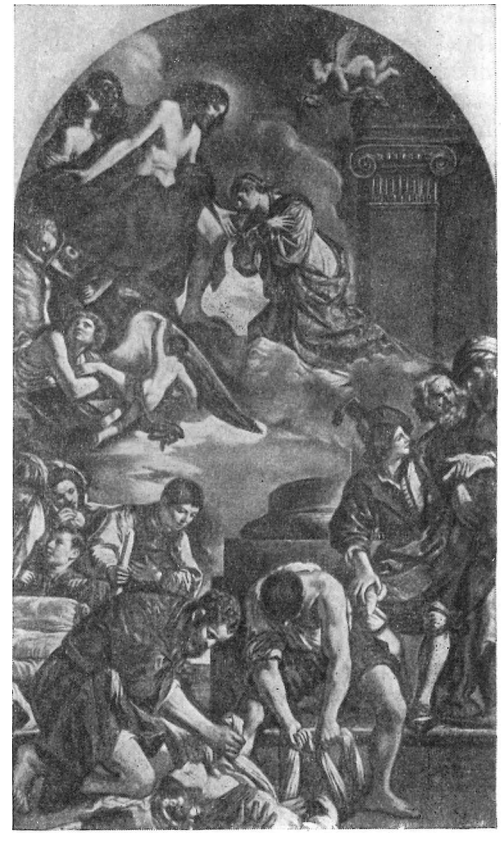


Караваджо. «Положение во гроб». Около 1602—04. Ватиканская пинакотека. Рим.

ным компонентом его произведений. Караваджо внёс в свои картины и чуждую маньеристам лирическую трактовку религиозных сюжетов («Отдых на пути в Египет», «Магдалина»).

С конца 16 в. Караваджо перешёл к драматичным сюжетам и динамическим построениям; его излюбленным приёмом стал т. н. подвальный свет, поток которого ярко освещает отдельные части композиции, в то время как остальное погружено в непроницаемую тьму. Этот принцип световой драматизации образа чётко осуществлён в «Призвании Матфея». Шедевры Караваджо — большие алтарные картины «Положение во гроб», «Смерть Марии» и др.— отличают строгая монументальность, возвышенность и суровая правда образов, истинная народность персонажей, чуждое внешним эффектам прямое и сильное выражение чувств, чистый и звонкий колорит, пластическая мощь форм, вылепленных контрастной светотенью. Караваджо придал значительность и героическую масштабность образам людей из народа, их переживаниям. Его новаторский мужественный реализм, проникнутый духом плебейского протеста и враждебный всякой идеализации, оказал огромное влияние на искусство 17 в. и нашёл многочисленных последователей в И. и др. странах Западной Европы. Среди итальянских караваджистов наиболее значительны О. *Джентилески*, картины которого, выполненные в холодных светлых тонах, отличаются некоторой идиллличностью, Б. Манфреди (B. Manfredi, ок. 1580 — ок. 1620), а также Дж. Серодине (G. Serodine, до 1600—1630) и К. Сарачени (C. Saraceni, 1580/85—1620), интересные своими колористическими исканиями. Особенно длительным было влияние Караваджо в Неаполе и на юге И. (Б. Каваллино, B. Cavallino, 1616/22—54, и др.). Не избежали воздействия Караваджо и академисты, особенно *Гверчино*. Жизненность и драматическая эмоциональность образов, композиционная динамика связывают его с Караваджо, стремление к эффектам и декоративный размах композиции — с Карраччи. Это сочетание в той или иной мере характерно для всего искусства И. на переходе от раннего барокко к высокому.

Гверчино. «Похороны св. Петрониллы». 1621. Капитолийские музеи. Рим.



В 1620—30-х гг. искусство И. вступило в фазу высокого барокко, крупнейшим представителем которого был Лоренцо *Бернини*. Он стремился к ещё невиданному синтезу пластических искусств, к необычным и сильным барочным эффектам, виртуозно обрабатывая мрамор, используя в одном произведении различные материалы (мрамор, бронзу, стукко), вводя раскраску, позолоту, световые эффекты (в алтаре св. Терезы). Неиссякаемая фантазия, умение использовать особеннности материала, собранные воедино опыт архитектора и скульптора и талант декоратора — всё это позволило Бернини стать великим мастером монументально-декоративного искусства. Скульптура Бернини полна движения и пафоса (а подчас экзальтации), ощущения изменчивости и становления образа, живописной текучести форм. Это сказалось и в его портретном творчестве, где, однако, реалистическая свежесть и многогранность характеристики часто берут верх

над парадностью, декоративной пышностью (портреты Ш. Боргезе, К. Буонарелли). Развиваясь рядом с Бернини, сохранить в какой-то мере независимость от него могли лишь немногие скульпторы: А. Альгарди (A. Algardi, 1602—54), с его дробной и суховатой трактовкой формы, фламандец Ф. Дюкенуа (см. *Бельгия*).

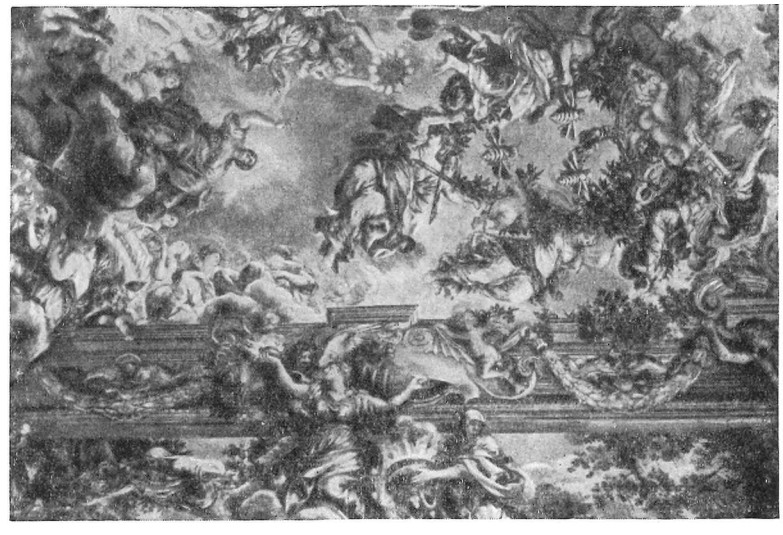
В области живописи высокое барокко полнее всего выразилось в монументальных стенных и плафонных росписях дворцов и церквей. В этом виде искусства наиболее ярко проявил себя *Пьетро да Кортона*. Для его фресок характерны бурная динамика, сложные перспективные построения. Под его кистью плоские потолки превращаются в высокие своды, в небо взмывают сонмы фигур, в церковь или дворцовый зал врываются клубящиеся облака, исчезают границы между реальным и иллюзорным пространством, стенами и потолком, лепниной и живописью. По этому пути, усложняя композицию и ракурсы, пошли и Дж. Б. Гаулли (G. B. Gaulli, прозванный Баччиччо, Bacciccio, 1639—1709), и создатель знаменитого плафона римской церкви Сант-Иньяцио, виртуоз барочного иллюзионизма А. *Поццо* и Л. Джордано (L. Giordano, 1632—1705). Услугами итальянских специалистов перспективной декорации пользовались далеко за пределами страны. В искусстве барокко получила развитие и классицизирующая линия: К. Маратта (C. Maratta, 1625—1713), позднее — Ф. Солимена (F. Solimena, 1657—1747) и др.

Л. Бернини. Бюст Шипионе Боргезе. Мрамор. 1632. Музей и галерея Боргезе. Рим.

Дж. Б. Кастильоне. «Пастораль». Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

Принципы Бернини и Пьетро да Кортона определили характер высокого барокко в Средней и Южной И. Иначе развивалось искусство С. (Генуя, Бергамо, Венеция), где в большей степени сохранились традиции эпохи Возрождения и сильнее сказывалось прогрессивное влияние искусства Фландрии и Голландии. Генуэзские художники Дж. Б. *Кастильоне*, А. М. Вассалло (A. M. Vassallo, работал в середине 17 в.) и др. писали мифологические и религиозные картины, где большую роль играли изображения предметов обихода и животных. На этой почве в генуэзской живописи зародился новый жанр — пастораль, идиллическая и спокойная, лишённая бурных эффектов и драматических ситуаций. Ближе к официальному барокко мягкая и элегантная живопись В. Кастелло (V. Castello, 1625—59). В Бергамо сложился жанр «учёного» натюрморта, скомпонованного из книг, нот и музыкальных инструментов (Э. Баскенис, E. Baschenis, 1617—77, и др.).

Пьетро да Кортона. «Триумф правления Урбана VIII». Плафон главного зала дворца Барберини в Риме. Фреска (фрагмент). 1639.

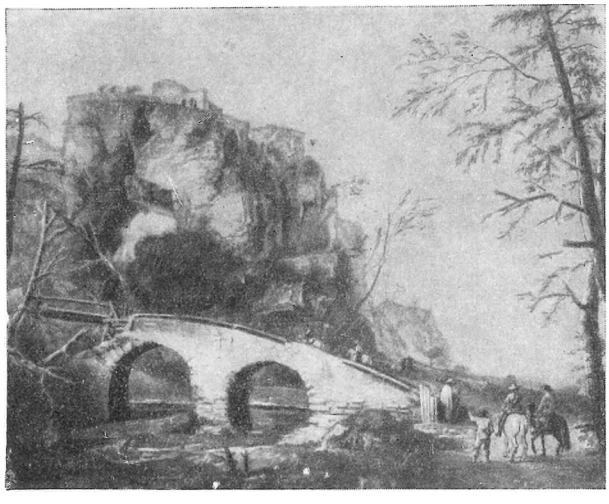


И. Лисс. «Св. Иероним». Церковь Сан-Никколо́ да Толентино. Венеция.

Многие венецианские живописцы предпочитали картины маленького формата (т. н. «кабинетные»), тяготели к жанровой трактовке религиозных сюжетов, сохраняли колоризм своих великих предшественников. Одним из основоположников венецианской школы 17 в. был мантуанец Д. *Фетти*, многое почерпнувший у старых венецианцев и в конце жизни переехавший в Венецию. Для него типичны тонкие по цвету маленькие картины, где религиозные сюжеты превращены в бытовые сцены. Действие переносится в пейзаж или интерьер; среда как бы впитывает в себя фигуры, обволакивает их световоздушной дымкой, что придаёт произведениям Фетти поэтический характер. Картины И. *Лисса*, немца по рождению, нидерландца по выучке и венецианца по духу, принадлежащие к барочным произведениям «большого стиля», отличаются звучным, радостным колоритом, широкой, свободной манерой письма. Художник наслаждается красотой обнажённых тел, придаёт даже религиозным композициям кощунственно-языческий характер. К числу создателей венецианской живописной школы 17 в. принадлежал и выходец из Генуи Б. *Строцци*. Впитав воздействия фламандцев и Караваджо, Строцци как колорист сложился в условиях Венеции. Он писал и собственно жанровые сцены (монументализируя их в караваджистском духе), и трактованные в бытовом плане религиозные композиции, и портреты. Традиции Фетти, Лисса и Строцци продолжали Ф. Маффеи (F. Maffei, ок. 1600—60) — создатель эффектных религиозных полотен и парадных портретов, обладавший богатой, нюансированной палитрой, и С. Маццони (S. Mazzoni, ок. 1611—78), работы которого, сдержанные по колориту, отличаются композиционной динамикой.

Главным противовесом официальному искусству были жанры, признававшиеся «низшими» (бытовой жанр, натюрморт, пейзаж), в которых нашли выражение оппозиционные, демократические тенденции искусства И. В Риме ок. 1625 поселился голландец П. ван Лар (P. van Laer, ок. 1592—1642), писавший идиллические жанрово-пейзажные картины небольшого размера. К нему примкнул ряд итальянских художников, наиболее талантливым среди которых был М. Черкуоцци (M. Cerquozzi, 1602—60). В их картинах изображались уличные сцены: простой народ пьёт, играет в морру, греется на солнышке. Ещё более демократичным было творчество «живописцев нищеты» (Э. Кейль, E. Keil, 1624—87; А. Карнео, A. Carneo, 1637—92), работавших на севере И. и в Риме. В искусстве Неаполя важное место занимал натюрморт с изображением плодов и цветов, рыб и морских животных (Дж. Рекко, G. Recco, 1634—95; Дж. Б. Руопполо, G. B. Ruoppolo, 1620/29—85), проникнутый ощущением стихийной динамики природы, богатый переливами ярких красок юга.

С. Роза. «Пейзаж с мостом». Галерея Палатина. Флоренция.



Отзвуки народных бедствий, протест против идеализации и наигранного оптимизма официального искусства нашли воплощение в творчестве неаполитанца С. *Розы*. В его картинах действуют пастухи и разбойники, солдаты и отшельники. В воспевании бегства человека на лоно природы, в драматизме изображённых битв, в сумрачном настроении бурных пейзажей ярко проявился «романтический» характер искусства Розы. На рубеже 18 в. те же «романтические» настроения в обострённо субъективной форме выразил выходец из Генуи А. *Маньяско*. Безудержная фантазия художника рисует разбойничьи притоны, убежища цыган, подземелья инквизиции, кельи и трапезные монахов. Фигуры вытянуты в пропорциях, изображены в резких, угловатых движениях, словно пляшут какой-то страшный танец. В пейзажах Маньяско бушуют фантастически-одухотво-

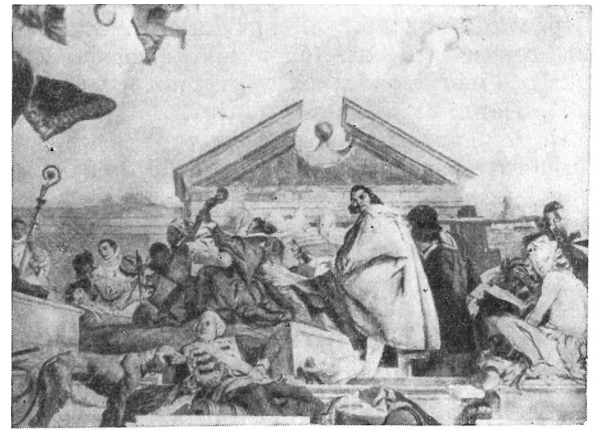
рённые стихии. Бешеный темперамент гонит по холсту кисть мастера, работающего отрывистыми, резкими ударами. Подстать тревожному, сумрачному настроению тёмный землистый колорит. В холстах болонца Дж. М. *Креспи*, работавшего в те же годы, царит атмосфера подавленности, печали. Драматически приглушённая цветовая гамма, зыбко струящийся свет внушают мысль о тревожности, неустроенности мира.

Дж. Б. Пьяццетта. «Гадалка». 1740. Галерея Академии. Венеция.

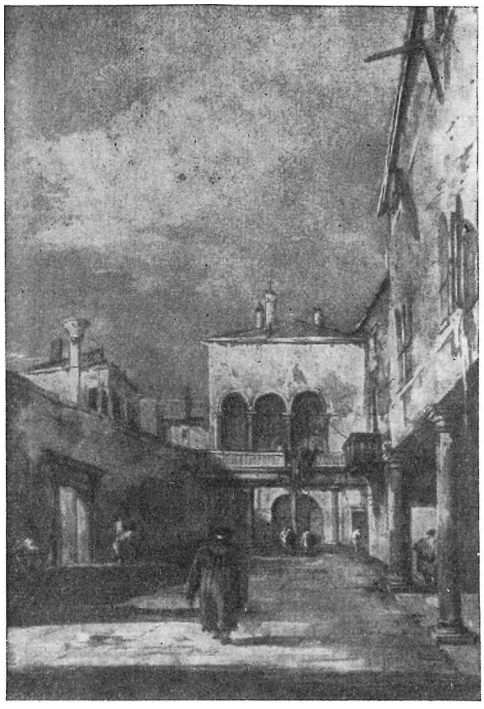
Позднее барокко и рококо. К концу 17 в. искусство барокко вступает в полосу кризиса. В погоне за внешними эффектами художники доводят барочные композиционные принципы до абсурда, громоздя в декоративных росписях головоломные архитектурные конструкции, изображая фигуры в сложнейших и надуманных ракурсах.

Лишь искусство Венецианской республики, сохранившей государственную независимость, свой самобытный уклад и культурные традиции, переживало в 18 в. расцвет. У работавшего на стыке двух веков С. Риччи (S. Ricci, 1659—1734) и особенно у Дж. Б. *Пьяццетты* барочная эффектность, композиционная динамика, светотеневые контрасты постепенно уступают место большей естественности образов, более реалистической трактовке формы, тонким цветовым и светотеневым нюансам. В живопись Пьяццетты, с её сдержанным звучанием горячих, сочных красок, проникают веяния рококо, жанровые и пасторальные сюжеты. Элементы рококо проявились и в живописи Дж. Баццани (G. Bazzani, 1690—1769). Стремление к жизненной поэтизации образа с особенной силой выразилось в творчестве крупнейшего в 18 в. итальянского живописца Дж. Б. *Тьеполо*, который прославился не только в И., но и во всей Европе своими декоративно-монументальными работами. Виртуозно владея всем арсеналом технических приёмов декоративной живописи, художник избегал сложных и громоздких перспективных построений. Его плафоны — это прорыв в небесную даль, яркую и ликующую, населённую мириадами живых существ, купающихся в лазури и золотистых солнечных лучах. Во многом сохраняя верность барочной формальной схеме, Тьеполо наполняет её праздничным дыханием жизни, благородством и глубокой искренностью образов, подлинно поэтическим ощущением мира. Свободную живописность венецианцев 16 в. Тьеполо доводит до высшей лёгкости и утончённости; его живопись поражает особой воздушностью и эмоциональной активностью колорита, построенного на тонких переливах, прерываемых бравурными оранжево-киноварными вспышками. Художник был в числе монументалистов, введших технику казеиново-известковой живописи. Дж. Б. Тьеполо известен также как автор жанровых картин и портретов, виртуозный рисовальщик и крупный мастер офорта, полного сказочной таинственности, как бы сотканного из тонких паутинных нитей. В росписях и офортах его сына и помощника Дж. Д. Тьеполо (G. D. Tiepolo, 1727—1804) сильнее выражены жанровые черты, сочетающиеся с гротескной фантастикой. После Тьеполо «большой стиль» барокко клонится к упадку; его последней вспышкой были исторические и религиозные полотна Франческо *Гварди*.

Дж. Б. Тьеполо. Фрагмент плафона в лестничном зале архиепископской резиденции в Вюрцбурге. Фреска. 1753.



По мере усиления кризиса барокко растёт значение бытового жанра, портрета, натюрморта, пейзажа, т. е. жанров, получивших прозвище «низменных» у апологетов официального искусства. Видным представителем жанровой живописи рококо был П. *Лонги*, запечатлевший легкомысленный быт Венеции эпохи Гольдони, сцены маскарадов, прогулок, уличной и домашней жизни. Его сын А. Лонги (A. Longhi, 1733—1813) был последним крупным итальянским портретистом 18 в.



Ф. Гварди. «Вид венецианского дворика». 1770-е гг. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

В Венеции 18 в. достигла высокого расцвета пейзажная живопись. Первым крупным её мастером был М. Риччи (M. Ricci, 1676—1729), писавший бурные «романтические» ландшафты под влиянием Маньяско. Но истинную славу венецианцы завоевали изображением городских видов, т. н. ведутами. В И. этот тип пейзажа создал в нач. 18 в. живописец и офортист Л. Карлеварис (L. Carlevaris, 1665—1731). Крупнейшими мастерами ведуты были Дж. А. Каналь и его племянник Б. *Беллотто*, оба носившие прозвище *Каналетто*. С большой точностью они изображали виды Венеции и др. городов. Но если пейзажи Беллотто при всей их документальной ценности обычно сухи и прозаичны, то Каналь в лучших картинах сумел передать красочное своеобразие города на лагуне, его воздух, пропитанный влагой и солнцем. Вершиной венецианской пейзажной живописи 18 в. было творчество Ф. Гварди. Он писал не только городские виды, но и «каприччи» — пейзажи, где переплетались элементы реальности и фантазии. Гварди превзошёл своих предшественников умением воссоздавать тончайшие переливы цвета, бездонную глубину пространства, пронизанную светом влажную атмосферу. Лаконизм, с которым немногими мазками передаются тающие в воздухе формы, говорит о новом для 18 в. восприятии натуры.

Растущий интерес к окружающему миру, протест против официальной барочной концепции проявились и в искусстве др. школ И. 18 в. Наиболее демократическим художественным явлением за пределами Венеции была реалистическая жанровая живопись, выдвинувшая таких своеобразных и ярких мастеров, как неаполитанец Г. *Траверси*, ломбардские мастера Дж. Ф. Чиппер (G. F. Cipper, он же Тодескини, Todeschini, работал около 1705—36) и Дж. *Черути*. Траверси высмеивал пороки мелкого дворянства и спесивой буржуазии; Черути создал галерею трагических образов людей из народа — нищих и несчастных, порой обезображенных нуждой, но нередко прекрасных и величественных, полных чувства собственного достоинства. Традиционный интерес живописцев Бергамо к реальному человеку ярко проявился в портретном творчестве В. *Гисланди*. В его работах за барочной помпезностью нередко ощущаются острота и меткость наблюдения человеческих характеров.

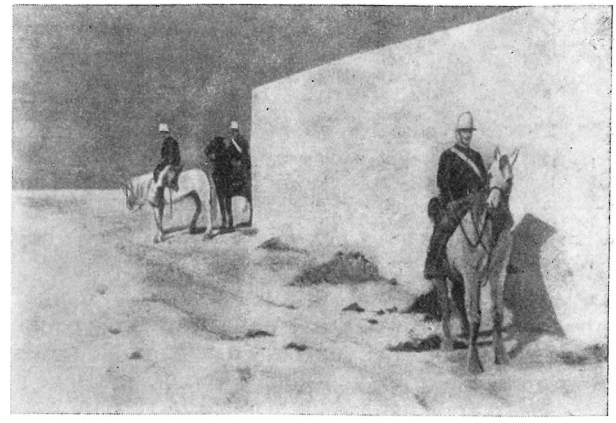
С середины 18 в. под влиянием просветительских учений, и особенно эстетических идей работавшего в Риме И. И. Винкельмана (см. *Германия*), а также благодаря крупным археологическим раскопкам в искусстве И. пробуждается страстный интерес к античности. Античные руины стали излюбленной темой позднебарочных римских мастеров архитектурного пейзажа Дж. П. Паннини (G. P. Pannini, 1691—1765) и Дж. Б. *Пиранези*. Последний в своих бесчисленных офортах воссоздавал архитектурные памятники как древнего, так и нового Рима. Сильнейшее воздействие на архитекторов и художников европейского классицизма оказали его архитектурные фантазии — изображение грандиозных, мрачновеличавых подвалов инквизиции и тюремных камер. Нередко офорты Пиранези напоминают барочные театральные декорации, создававшиеся в 17—18 вв. членами болонской семьи художников Галли-Биббиена (Galli Bibbiena). Рим стано-

Г. Траверси. «Раненый». Собрание И. Брасс. Венеция.

вится крупнейшим очагом рождающегося классицизма, тенденции которого проявляются в живописи М. Бенефьяля (M. Benefial, 1684—1764) и П. Дж. Батони (P. G. Batoni, 1708—87), испытавшего влияние А. Р. Менгса (см. *Германия*), а в самом конце века — в скульптуре А. *Кановы*.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 19 в.

В результате итальянского похода Наполеона (1796—97) в И. установилось французское господство. Новую силу приобрели антифеодальные и патриотические настроения. Восстановление в 1814—15 власти австрийцев и местных монархов вызвало волну деятельности тайных революционных организаций (карбонариев, а с 1830-х гг. — «Молодой Италии» во главе с Дж. Мадзини) и буржуазные революции 1820—21 и 1848—49, потерпевшие, однако, поражение. Народные восстания, революционные походы Дж. Гарибальди имели решающее значение для изгнания австрийцев на С. и испанцев на Ю. и для завершившегося в 1870 объединения страны. В И. ускорилось развитие капитализма, стало развиваться рабочее движение.



Дж. Фаттори. «В дозоре». Коллекция Мардзотто. Рим.

Искусство И. в 19 в. уже не играло значительной роли в художественной жизни Европы. Воспоминания о величественной гармонии классического искусства, традиции блестящего, но отжившего свой век технического мастерства часто лишь толкали художников к идеализации, внешним эффектам и салонной виртуозности. Тем ценнее были поиски (хотя часто и непоследовательные) новых путей, непосредственной связи искусства с действительностью. Важную роль в формировании итальянского романтизма и реализма сыграло освободительное движение, способствовавшее переходу от условных идеальных образов академического классицизма (международным центром которого был Рим) к прочувствованному и правдивому изображению жизни народа и его самоотверженной борьбы за своё освобождение.

В **архитектуре** к началу 19 в. принципы классицизма утвердились окончательно, определив ряд крупных градостроительных начинаний. В *Милане*, столице созданного французами Итальянского королевства (1805—14), проектировался форум Бонапарта (с 1801), отдельные сооружения которого (триумфальная арка Мира и др.) были осуществлены. По назначению и формам эти сооружения перекликались с античными. В Турине ряд улиц был обнесён портиками. Наиболее значительное в художественном отношении градостроительное мероприятие связано с именем Дж. Валадье (G. Valadier, 1762—1839), который придал окончательный вид Пьяцца дель Пополо в *Риме*. Низкие полукруглые парапеты ограничили пространство площади, однако не замыкая его. Вместе с тем была оформлена и поднимающаяся над площадью терраса Пинчо, раскрытая на город. В 1860-х гг. ряд работ по реконструкции города был проведён во Флоренции: создана Пьяцца Кавур, проложены улица Виале деи Колли и полукольцо магистралей на месте городских укреплений.

Дж. Саккони. Памятник Виктору Эммануилу II в Риме. 1885—1911.

С развитием капитализма во 2-й пол. 19 в. усиливается рост городов и особенно промышленных центров С.— Турина, Милана. В 1873 начались новые градостроительные работы в Риме, ставшем столицей объединившейся И. Генеральный план реконструкции города предусматривал как его расширение по радиально-кольцевой системе, так и сохранение старого ядра. Несмотря

А. Канова. «Персей». Мрамор. 1801. Музей скульптуры. Ватикан (Рим).

на это, отдельные античные памятники варварски сносились, а на их месте возводились уродливые городские кварталы.

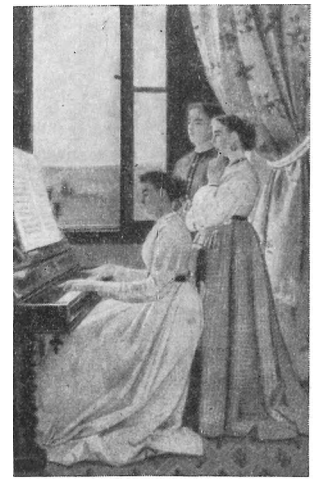
В новой застройке растущих городов преобладали 4—5-этажные доходные дома и небольшие буржуазные особняки, архаичные и эклектические по формам. Даже типичные сооружения эпохи капитализма (сберегательные кассы, банки и т. п.) стилизовались под ренессансные палаццо. Характерные для зодчества 2-й пол. 19 в. эклектическая претенциозность и художественная безвкусица нашли своё крайнее выражение в памятнике Виктору Эммануилу II в Риме. Однако в этот же период появляются сооружения, создатели которых пытаются применить новые конструкции и принципы планировки. Таковы перекрытый стеклянным сводом на железных связях пассаж-галерея Виктора Эммануила II в Милане и здание «Моле Антонеллиана» в *Турине*, где металлические конструкции в соединении с кирпичной кладкой позволили создать грандиозный купол с высоким шпилем.

Изобразительное искусство. На рубеже 18—19 вв. итальянский классицизм вполне сложился, выдвинув скульптора с мировым именем—А. *Канову*. Статуи мифологических героев, портреты и надгробия Кановы, откровенно подражавшего античному искусству, отличаются строгой пропорциональностью, ясностью контуров, торжественным спокойствием. Канова виртуозно обрабатывал мрамор, умело располагал фигуры и группы в пространстве. Однако его эффектное искусство, имевшее огромный успех в кругах европейской аристократии, несёт печать холодной отвлечённости. Вслед за Кановой принципы классицизма в скульптуре ярко выразили работавшие в Риме Б. Торвальдсен (см. *Дания*) и ученик Кановы и Торвальдсена П. Тенерани (P. Tenerani, 1789—1869). Глава миланской классицистической школы живописец А. Аппиани (A. Appiani, 1754—1817) — вначале приверженец республики, затем придворный художник Наполеона I — в своих чётких по композиции и рисунку, но безжизненных монументальных росписях и парадных портретах опирался на традиции болонской школы 17 в. Отвлечённостью страдают и картины римского живописца В. Камуччини (V. Camuccini, 1771—1844), стремившегося внести в итальянский классицизм гражданственные ноты.

Рост революционных и патриотических настроений в период французского господства и после падения Наполеона питал искусство итальянских романтиков, в котором главными стали темы героики, бунта, пламенной любви, сюжеты, заимствованные из национальной классической литературы. В различных частях разобщённой И. романтизм приобрёл разнообразные оттенки. На римских романтиков-«пуристов» (Т. Минарди, T. Minardi, 1787—1871, и др.) оказали влияние «назарейцы» (см. *Германия*). В Ломбардии — главном очаге итальянского романтизма — работал его крупнейший представитель Ф. *Айес*. Созданные художником портреты патриотов и картины на исторические и литературные темы не лишены некоторой сухости и мелодраматизма, но всё же передают героический дух национально-освободительного движения. С ростом его в искусство Ломбардии всё более непосредственно вторгалась реальная жизнь. Братьев *Индуно* волновала не история, а современная действительность — национально-освободительная борьба, жизнь бедняков, рабочих, ремеслен-

Франческо Айес. «Поцелуй». 1823. Пинакотека Брера. Милан.

С. Лега. «Песня». Около 1867. Коллекция Марки. Флоренция.



ников, мелкой буржуазии. Стремление к живописной свободе, наметившееся у Индуно, ярче проявилось в темпераментно исполненных полотнах Дж. *Карневали* и особенно в картинах Т. Кремоны (T. Cremona, 1837—78) и Д. Ранцони (D. Ranzoni, 1843—89), примкнувших к сложившемуся в сер. 19 в. литературному течению «ломбардская скапильятура» (scapigliatura — богема). Для этого северо-итальянского течения характерны протест против буржуазных вкусов, борьба за свободу творчества.

Дж. Карневали. «Пейзаж». Коллекция Финацци. Бергамо.

Романтики Неаполя работали гл. обр. в области пейзажа. Тяготение к живописи на открытом воздухе и прояснению палитры здесь начало определяться уже в 1820-е гг., под воздействием У. Тёрнера (см. *Великобритания*), С. Ф. Щедрина (см. *РСФСР*), голландца А. С. Питло (A. S. Pitloo, 1791—1837). Последний оказал решающее влияние на т. н. «школу Позиллипо» (Posillipo — местность близ Неаполя), объединившую местных пейзажистов во главе с Дж. *Джиганте*. Для живописи этой школы характерны цветовая насыщенность, резкая очерченность теней. Колоризм и живописность школы Позиллипо перенёс в область сюжетной живописи Д. *Морелли*, в искусстве которого преобладали исторические и литературные сюжеты, сцены из жизни Христа, трактованные то в жанровом духе, то с уклоном в психологическую и живописную экспрессию и нравственную проблематику. Влияние школы Позиллипо испытали также Б. Челентано (B. Celentano, 1835—63) и Ф. *Палицци*, писавший жанрово-пейзажные картины из жизни бедняков. Романтические настроения, поэтизация крестьянского труда характерны для лирических пейзажей работавшего в Турине А. Фонтанези (A. Fontanesi, 1818—82), испытавшего сильное влияние барбизонцев (см. *Франция*). В скульптуре академические традиции были более стойкими, но и здесь проявилось тяготение романтиков к реальности, особенно у тосканских мастеров Л. Бартолини (L. Bartolini, 1777—1850) и Дж. Дупре (G. Dupré, 1817—82).

Тоскана была родиной «маккьяйолизма» — реалистической школы, сформировавшейся к 1860. Её представители, за свободную манеру письма прозванные «маккьяйоли» (от macchia — пятно), почти все были участниками революционного движения Дж. Мадзини и Дж. Гарибальди. Они писали сцены народно-освободительной войны, портреты её участников, с любовным чувством изображали родную природу. Маккьяйоли смело освобождались не только от академической живописной системы, но во многом и от типичных для романтиков литературных сюжетов. Они работали на открытом воздухе, передавая пространство с помощью тональных отношений. Живопись маккьяйоли построена на свободном сочетании чётких по контуру звучных цветовых пятен. Несмотря на пленэрные тенденции школы, цвет, цветовое пятно не поглощают форму, в основе которой лежит чёткий рисунок. Во главе движения маккьяйоли стоял Т. *Синьорини*, требовавший от искусства созвучия современности. Его картины изображали военные действия, жизнь трудового люда, кварталы бедноты в городах. Крупнейшим художником группы был Дж. *Фаттори*, картины которого отмечены остротой наблюдений, жизненной непроизвольностью и пространственной свободой композиции, сдержанностью палитры, лаконизмом художественного языка. Фаттори любил резкие ракурсы, неожиданные срезы полотна. Значительными мастерами были Дж. Аббати (G. Abbati, 1836—68) и С. *Лега*. Картины Леги, несколько созерцательные, мягкие и поэтичные по настрое-

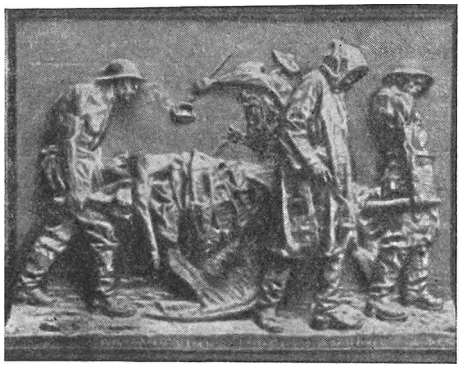
Ф. Палицци. «Друзья в стойле». Национальная галерея современного искусства. Рим.

Дж. Сегантини. «Пахота в Энгадине». 1890. Новая галерея. Мюнхен.

нию, гармоничные и нежные по цвету, повествуют о жизни мелкой провинциальной буржуазии. Бытовую конкретность искусства маккьяйоли перенёс в скульптуру теоретик школы тосканец А. Чечони (A. Cecioni, 1836—86). С 1870—80-х гг. представители школы пошли различными путями. Одни (О. Боррани, O. Borrani, 1834—1905) эволюционировали к мелочному натурализму, другие (В. Д'Анкона, V. D'Ancona, 1825—84) — к академизму; Дж. Больдини (G. Boldini, 1842—1931) стал виртуозом салонного портрета, Ф. Дзандоменеги (F. Zandomeneghi, 1841—1917) и Дж. *Де Ниттис* под влиянием французов обратились к импрессионизму (см. *Франция*).

После объединения И. (1870) в её искусстве складываются новые принципы, близкие к литературно-музыкальному направлению «веризм» (от «vero» — правдивый), которое отразило разочарование широких, в т. ч. мелкобуржуазных, слоёв общества в результатах освободительной борьбы и их растущий протест против уродств капиталистической действительности. Веризм был важным этапом в развитии итальянского реализма; его отличают рост социально-критических тенденций и вместе с тем пессимистичное, порой пассивно-натуралистическое восприятие действительности. Типичным представителем веризма в живописи был выходец из Абруццо-э-Молизе Ф. П. Микетти (F. P. Michetti, 1851—1929), изображавший с налётом сентиментальности сцены народной жизни. Социально-критические элементы веризма проявились в творчестве ломбардского скульптора В. *Велы* и живописца Дж. *Пеллицца* да Вольпедо. Оба поднимали свой голос в защиту пролетариата: Вела — в рельефе «Жертва труда», Пеллицца — в картине «Четвёртое сословие». Но большинство картин Пеллиццы, стремившегося к точному воспроизведению действительности, посвящено крестьянам его родного Вольпедо (Пьемонт). Неаполитанская народная жизнь нашла отражение в жанровых статуях В. Джемито (V. Gemito, 1852—1929). В 1890-х гг. многие веристы (Микетти, Пеллицца; неаполитанец А. Манчини, A. Mancini, 1852—1930) начинают применять технику раздельного мазка правильной формы (дивизионизм), получившую в И. большое распространение. Дивизионистической техникой пользовались и ломбардские художники рубежа 19—20 вв. Г. *Превиати* и Дж. *Сегантини*, продолжившие живописные поиски художников «скапильятуры». Первый с помощью раздельных мазков создавал эмоциональную световоздушную ткань своих картин, символических по содержанию. Второй прибегал к языку дивизионизма (сохраняя, однако, чёткость объёмной формы), чтобы воплотить в живописи своё поэтическое восприятие реальности. Главные темы несколько сентиментального искусства Сегантини — патриархальная жизнь крестьянства альпийских предгорий, царящие в ней простые и чистосердечные отношения людей, нерасторжимая, гармоничная связь человека и природы («Альпийский триптих» и др. произведения).

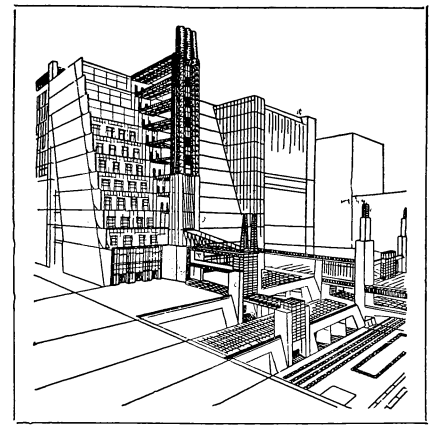
В. Вела. «Жертва труда». Рельеф. Бронза. 1883. Национальная галерея современного искусства. Рим.



Последним крупным художником И. 19 в. был скульптор-импрессионист М. *Россо*. Увлечённый наблюдатель жизни, он был мастером лирического склада, не избежавшим некоторой нервозности и сентиментальности. В необычных для скульптуры многофигурных композициях, в изображениях детей Россо стремился запечатлеть изменчивость натуры, придать пластике живописную аморфность и текучесть, добиться мягкости объёмов и световой восприимчивости фактуры. Россо часто работал в воске — послушном материале, позволявшем быстро передавать беглые впечатления, достигать трепетности и светоносности формы.

Несмотря на свои ограниченные черты, веризм и импрессионизм в И. были реальным противовесом салонному академическому искусству, которое получило во второй половине 19 века широкое распространение и отвечало художественным потребностям быстро развивавшейся итальянской буржуазии.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 20 в.



А. Сант-Элиа. Проект «города будущего». 1914.

С конца 19 в. И. вошла в круг империалистических колониальных держав, с 1915 участвовала в 1-й мировой войне на стороне Антанты. Агрессивная политика итальянских милитаристов создавала благоприятную почву для таких явлений в области культуры, как анархический по своему духу футуризм, как демагогические попытки воскресить монументальное величие искусства Римской империи. Это последнее направление стало господствующим, официальным, когда в 1922 в И. была установлена фашистская диктатура, подавлявшая развитие как реалистических традиций, так и модернистских течений, возникших в начале века. Движение Сопротивления и разгром фашизма во 2-й мировой войне дали толчок мощному подъёму социально-заострённого реализма, впитавшего богатый опыт искусства 20 в. Вместе с тем при поддержке правительства и монополий ведущее положение в художественной жизни занял абстракционизм. В послевоенные годы на одно из первых мест в мире выдвинулась архитектурная школа И., отличающаяся высокой культурой градостроительства, инженерным новаторством, смелостью и остротой художественных решений.

Архитектура. В начале 20 в. в И. проник зародившийся в *Бельгии* (см.) и *Австрии* (см.) «стиль модерн», за которым здесь утвердилось название «стиль либерти» («liberty», по названию лондонской фирмы, торговавшей предметами бытовой обстановки). Наиболее яркими его представителями были Э. Базиле (E. Basile, 1857—1932; вилла Фассини в Палермо, 1906) и Р. Д'Аронко (R. D'Aronco, 1857—1932; павильоны выставки 1902 в *Турине*). «Стиль либерти» развивался недолго и в скромных масштабах; его положительная роль заключалась, гл. обр., в отказе от традиционализма форм (заменявшегося, впрочем, причудливостью композиции и обильного декора), в широком применении металла, стекла, железобетона. Более решительное наступление на эклектику повели футуристы. Один из их лидеров А. Сант-Элиа (A. Sant'Elia, 1888—1916) в 1914 опубликовал «Манифест футуристической архитектуры», где требовал категорического разрыва с «архаикой». Однако его утопический проект «города будущего» (1914) при всей смелости отдельных находок (улицы в разных уровнях, выносные башни лифтов) и динамике архитектурных масс остался отвлечённой урбанистической фантазией. Футуризм так и не проник в сферу архитектурной практики.

Официальные архитекторы фашистского режима (1922—43) стремились возвеличить его, сооружая тяжеловесные, преувеличенно торжественные здания и помпезные комплексы. Стилизаторство и эклектика, подражание античности, навязчивое применение символов стали характерными чертами архаизирующего официального направления. К нему был близок т. н. неоклассицизм, возглавляемый М. *Пьячентини*, который строил парадные, монументализированные здания (ректорат университета в *Риме*, комплекс Пьяцца делла Виттория в *Брешии*), схематизируя внешние формы классики — заменяя колонны круглыми или квадратными в сечении столбами, отбрасывая или упрощая декоративные детали.

В зодчестве И. 20—30-х гг. получили известное развитие и принципы «новой архитектуры». Уже в это время архитекторы-рационалисты — М. Трукко (M. Trucco; завод «Фиат-Линготто» в Турине), Дж. *Микелуччи* (центральный вокзал во *Флоренции*) и др. — стремились достичь выразительного лаконизма объёмно-пространственной композиции и чёткости функционально обоснованной планировки, используя железобетон, позволявший отойти от устаревших конструктивных и статических систем. Ареной борьбы рационалистов с архаиками и неоклассиками стали архитектурные выставки тех лет, активнейшим участником которых был рационалист Дж. *Терраньи*. В его постройках периода 1932—36 (Народный дом и детский сад в *Комо*, дом Рустичи в *Милане*) помещения группируются в духе итальянских традиций вокруг внутреннего двора или большого зала. Открытые террасы на фасадах (отделённые от комнат остеклёнными плоскостями) связывают здания с окружающей природой; в доме Рустичи квартиры соединены между собой сквозными лоджиями. Такая организация пространства стала возможной благодаря применению железобетонного каркаса. Новая эстетика открытых глазу пространственных конструкций из сборного железобетона, строго обусловленных функцией сооружения и изобретательно разрабо-

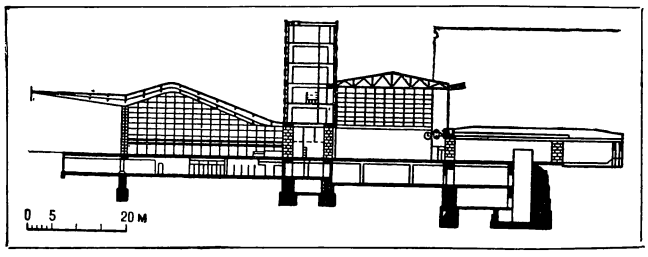
Макет района Тусколано в Риме.

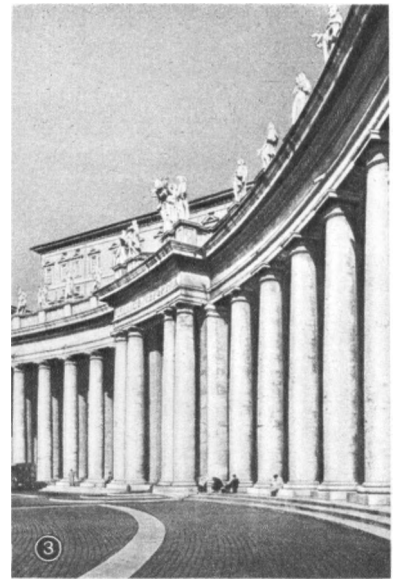
танных, проявилась уже в этот период в работах П. Л. *Нерви* (стадион во Флоренции; большепролётные ангары для самолётов). Ведущими теоретиками рационализма в И. были Дж. *Пагано* и Э. Персико (E. Persico, 1900—36). Первый боролся против ложного монументализма, за гуманистическую архитектуру, за «город, в котором можно жить в мире с законами эстетики». Антифашист Персико, пропагандируя достижения «новой архитектуры», призывал итальянских зодчих найти свой, самобытный путь в этом движении.

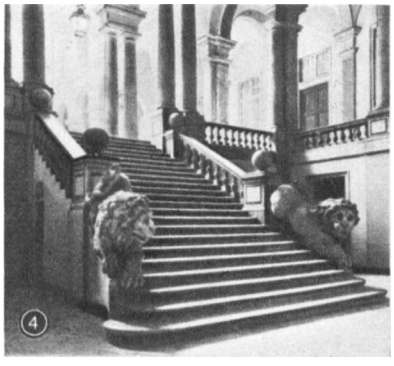
Демократизация политической жизни, наступившая после свержения фашизма, расширила возможности для творчества архитекторов И., а рост строительной индустрии создал материальную базу для развития рационалистической архитектуры. В послевоенный период архитектура И. выдвинулась на одно из первых мест в мировом зодчестве благодаря широкому общественному вниманию (в т. ч. со стороны влиятельной коммунистической партии) к вопросам строительства, высокой квалификации не только архитекторов и инженеров, но и строительных рабочих, самостоятельности решения новых градостроительных, конструктивных и эстетических проблем архитектуры, большому объёму экспериментальных работ. Немалое значение для практики проектирования и строительства имеют также учёт и творческая переработка национальных архитектурных традиций. Градостроители И. бережно сохраняют исторический колорит городов. Они отказываются от равномерного концентрического расширения города, не превращают старый центр в новый деловой, сохраняя его традиционный облик. Новые постройки в старых районах связываются с существующей застройкой. При реконструкции уличной сети на окраинах устраиваются разгрузочные и кольцевые магистрали, чтобы транспортные потоки не пересекали плотно застроенный старый центр. Окраины застраиваются жилыми кварталами (от 1 до 4 тысяч жителей), которые не устраняют, однако, социальных противоречий капиталистического города. В их строительстве сказываются социальная демагогия правящих классов и различный подход к сооружению жилых комплексов для богатых и для бедных.

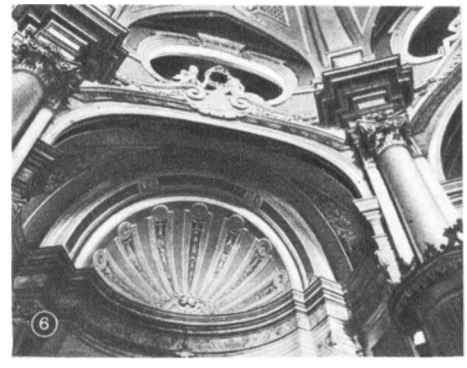
Показательно послевоенное градостроительное развитие Рима. В римском строительстве сохраняется приверженность к парадности и показному великолепию, к самодовлеющим формально-эстетическим задачам. От этого особенно страдают комплексы «дешёвых» домов, чрезмерно плотно заселённые, лишённые культурно-бытовых учреждений и зелёных зон (квартал Сан-Паоло, квартал многоэтажной застройки в р-не Тусколано). Буржуазно-аристократические районы Рима (Виньа-Клара, Дуэ-Пинье и др.) размещаются на дорогих зелёных участках; плотность расстановки зданий здесь компенсируется большой площадью комфортабельных квартир. Крупные фирмы строят во многих районах Рима доходные комбинированные дома (где наряду с квартирами размещаются конторы, рестораны, кино и т. п.), отличающиеся обычно эффектной броскостью композиции (дом на площади Золотых медалей, 1953, У. Луччикенти, U. Luccichenti, р. 1899). Более рациональны планировка и застройка новых жилых районов Милана, Генуи, Неаполя, Ивреа (Ivrea, Пьемонт). Используя преимущества мягкого климата И., архитекторы постарались здесь связать квартиры с дворами и улицами при помощи лоджий, внутренних двориков и портиков. При организации внутреннего пространства кварталов учитываются и повседневные потребности населения, создаются площадки отдыха, скверы и т. д. Преобладают секционные дома на каркасе из монолитного железобетона; широко применяются балконы, галереи, открытые лестницы, солнцезащитные средства, разнообразные сочетания цвета. В небольших промышленных посёлках строятся блокированные и индивидуальные дома. В строительстве богатых загородных вилл (гл. обр. в горах и на побережье) находят выражение принципы укоренившейся в И. в послевоенное время «органической архитектуры» (см. *США*), в т. ч. принцип «переливающегося пространства», проявляющийся, в частности, в устройстве внутри дома раздвижных перегоро-

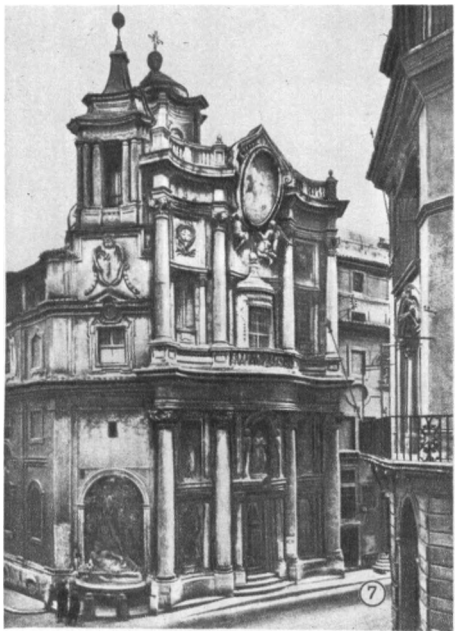
Э. Монтуори и др. Вокзал Термини в Риме. 1950. Разрез.



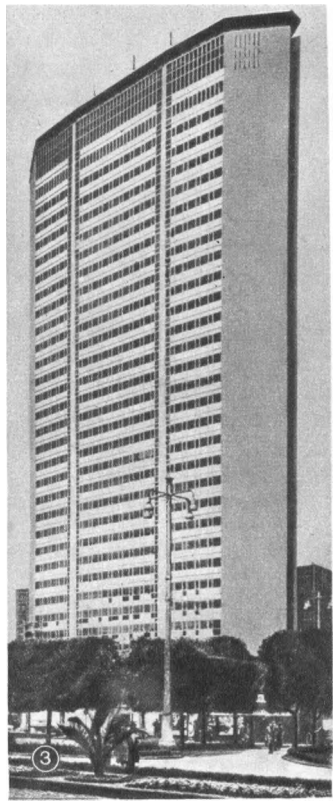


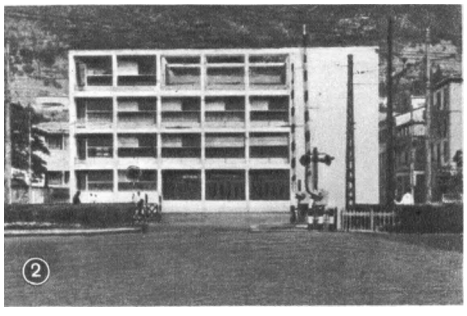


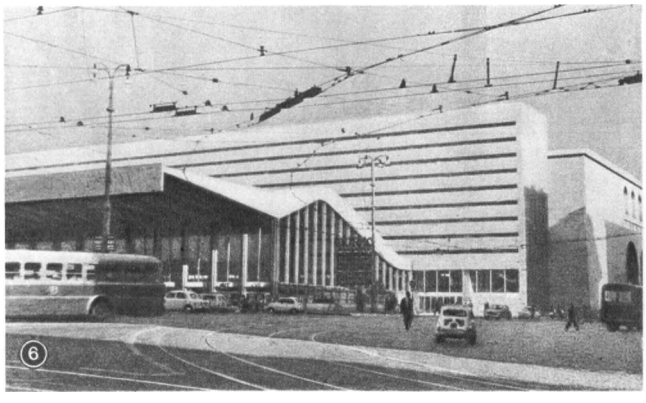


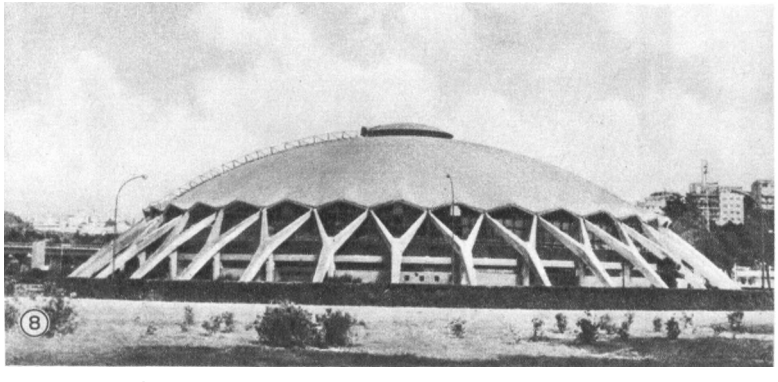


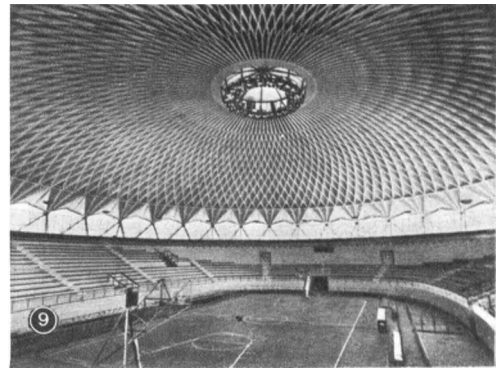
ИТАЛИЯ. Архитектура барокко. 1. Б. Лонгена. Церковь Санта-Мария делла Салуте в Венеции. 1631—81. **2.** Л. Бернини. Церковь Сант-Андреа аль Квиринале в Риме. 1653—58. **3.** Л. Бернини. Колоннада на площади Св. Петра в Риме. 1657—63. **4.** Б. Бьянко. Палаццо (дворец) дель Университá в Генуе. 1634—36. Вестибюль. **5.** Г. Гварини. Церковь Сан-Лоренцо в Турине. 1668—87. Купол. **6.** Б. А. Виттоне. Церковь Сан-Микеле в Борго-д'Але (близ Турина). 1770—80. Интерьер. **7.** Ф. Борромини. Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане в Риме. 1634—67. **8.** Ансамбль площади Пьяцца ди Спанья в Риме. 16—18 вв.











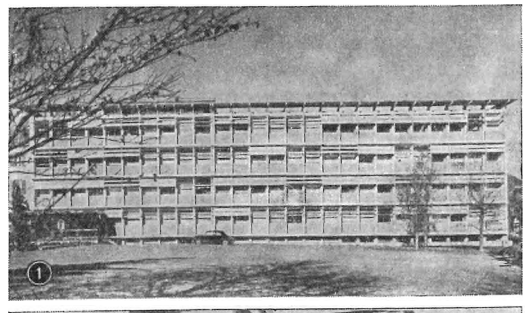
ИТАЛИЯ. Архитектура 20 в. 1. Дж. Микелуччи и др. Центральный вокзал во Флоренции. 1930—36. Главный вестибюль. **2.** Дж. Терраньи. Народный дом в Комо. 1932. **3.** Дж. Понти, П. Л. Нерви и др. Конторское здание Пирелли в Милане. 1956—60. **4.** У. Луччикенти. Дом на площади Золотых медалей в Риме. 1953. **5.** Э. Витторио. Машиностроительный завод в Ивреа (Пьемонт). 1957. **6.** Э. Монтуори и др. Вокзал Термини в Риме. 1950. Внешний вид. **7.** Билетный зал того же вокзала. **8.** П. Л. Нерви, А. Вителлоцци. Палаццетто (Малый дворец спорта) в Риме. 1957. Внешний вид. **9.** Интерьер Палаццетто.

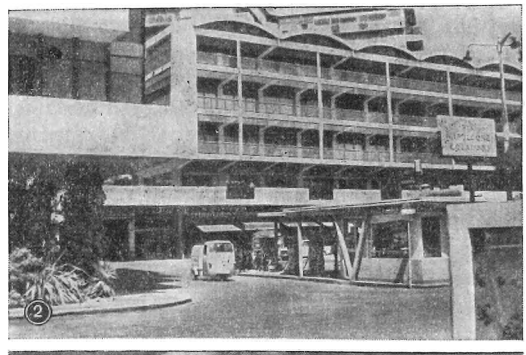
док. В целом же новое жилищное строительство не удовлетворяет огромной потребности населения в жилье; неблагоустроенность старой застройки, обилие трущоб остаются в И. огромным социальным бедствием.

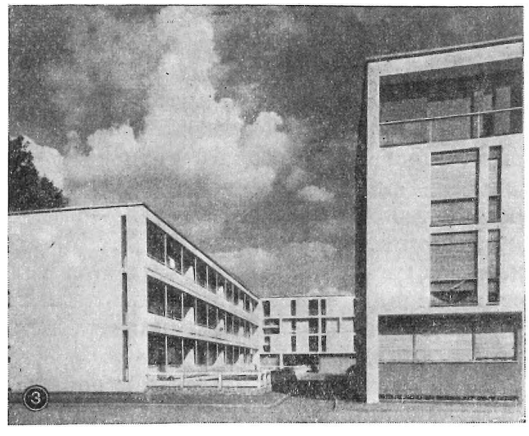
Важное место в архитектуре послевоенной И. занимает строительство общественных, в т. ч. спортивных, сооружений. Особенно выделяются здесь работы П. Л. Нерви (Малый дворец спорта— т. н. Палаццетто — и стадион Фламинио в Риме, дворец Труда в Турине), использующего для новаторски решаемых перекрытий чрезвычайно лёгкий и прочный материал — армоцемент. Во многих сооружениях Нерви внутреннее пространство ограничено лишь грандиозным, обычно купольным, перекрытием, которому мастерская компоновка сборных элементов придаёт поистине воздушную лёгкость. Инженерная логика конструкций становится здесь гибким и выразительным художественным языком. Одно из первых мест среди новых общественных сооружений занимает здание римского вокзала Термини (группа архитекторов во главе с Э. Монтуори, E. Montuori, p. 1907). Вокзал состоит из ряда различных по функции помещений, объединённых в цельный, ясный по композиции комплекс. Багажный зал эффектно соединён со стеной Сервия Туллия (4 в. до н. э.). В покрытии билетного зала применена рамная конструкция с волнообразно изогнутыми ригелями, переходящая в консольный козырёк необычно большого выноса. Круг общественных сооружений И. очень велик — от рынков и выставочных залов с их оригинальными пространственными перекрытиями до церковных зданий, где сильнее всего проявились тенденции мистической иррациональности.

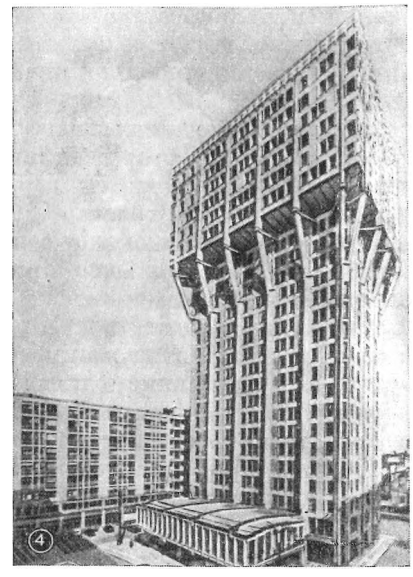
К наилучшей организации внутреннего пространства, к сочетанию функциональной целесообразности и эстетических качеств здания стремится послевоенная архитектура промышленных сооружений. Рациональные и красивые промышленные здания фирмы Оливетти построены в Ивреа, Поццуоли (Pozzuoli, Кампания), Милане, Турине и других городах. Железобетонный каркас позволяет свободно варьировать планировку различных

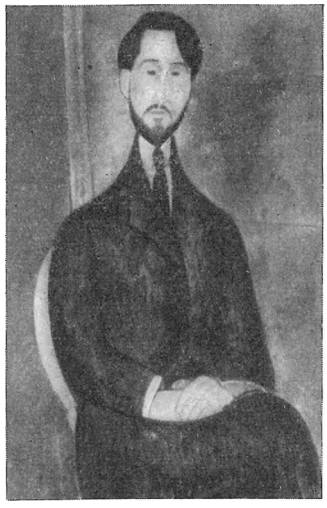
Послевоенная архитектура Италии. 1. А. Фьокки. Палаццо Маццуккелли в Кастильоне-Олона. 1957. 2. Торговое здание в районе Винья-Клара в Риме. 3. А. Фьокки и М. Ницколи. Дома для служащих фирмы Оливетти в Ивреа. 1950. 4. Группа БПР. Здание Торре Веласка в Милане. 1956—58. 5. П. Л. Нерви и А. Нерви. Дворец Труда в Турине. 1961.











А. Модильяни. Портрет Л. Зборовски. 1917. Художественный музей Сан-Паулу.

этажей производственных корпусов. Перегородки, чаще всего выполненные из стеклоблоков на металлическом каркасе, легко могут быть переставлены. Глухие стены, облицованные керамическими плитами, чередуются со сплошь остеклёнными плоскостями. В результате производственные помещения просторны и светлы.

Строительство деловых зданий, стимулируемое во многом требованиями рекламы, характеризуется подчёркнутой оригинальностью решений, использованием новых строительных и отделочных материалов. В конторском здании Палаццо Маццуккелли в Кастильоне-Олона (Castiglione Olona, Ломбардия, 1957), построенном А. Фьокки (A. Fiocchi, p.1915), большинство строительных элементов, наружная и внутренняя облицовка стен выполнены из пластиков. Среди деловых зданий И. выделяется 33-этажный небоскрёб фирмы Пирелли в Милане (архитектор Дж. *Понти*, инженер П. Л. Нерви), план которого напоминает сигару. Основу несущей конструкции составляют здесь 4 уменьшающихся кверху пилона, размещённых попарно поперёк здания и делящих его на 3 отсека. Необычная форма здания, выгодная в отношении ветровых нагрузок, обладает и чрезвычайно острой художественной выразительностью. Небоскрёб служит композиционной доминантой квартала конторских зданий. Много споров вызвало сооружение т. н. группой *БПР* здания Торре Веласка в Милане. Нижняя часть постройки отведена под конторские помещения, более широкая верхняя, поддерживаемая кронштейнами,— под квартиры. Сложную форму сооружения авторы оправдывают как необходимостью максимально использовать небольшой участок земли, зажатый между узкими улицами, так и идеей исторической преемственности (сходство с готическими башнями И.). Теоретические позиции группы БПР, стремящейся учитывать в современных постройках национальные традиции, в последнее время завоёвывают всё большее признание. Идеи группы уже нашли осуществление в ряде построек начала 60-х гг.

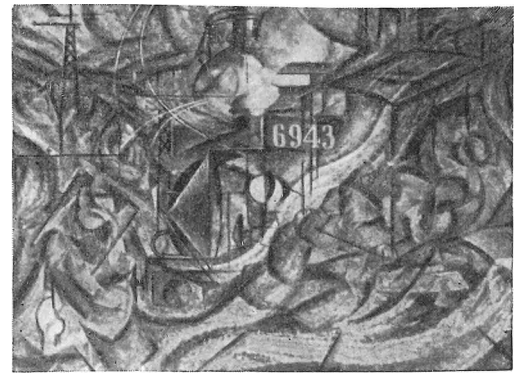
Новейшее зодчество И. приобрело несомненное национальное своеобразие, выражающееся, в частности, в тесной взаимосвязи и равновесии функциональных и эстетических начал архитектуры, в традиционной для И. гармоничности архитектурных образов, сопровождающей самые неожиданные по экспрессии композиции, в тонком ощущении красоты конструкций и материалов, в органичном чувстве ансамбля. Недостатки архитектуры И. типичны для буржуазного мира. Острейшая проблема жилья для городской и сельской бедноты остаётся неразрешённой, мало внимания уделяется строительству школ, больниц и др. сооружений, необходимых для обслуживания широких слоёв населения. Наряду с этим строится множество уникальных зданий, которые и создали славу новейшей архитектуре И.

Изобразительное искусство. В начале 20 в. в искусстве И. сохранялись ещё академические и салонно-натуралистические традиции; вместе с тем, усиливалось идейное брожение в среде художественной интеллигенции. Работавшие во Франции А. *Модильяни*, Л. Виани (L. Viani, 1882—1936), Дж. Росси (G. Rossi, 1884—1947) и др. разделяли с мастерами «парижской школы» индивидуалистические тенденции, лозунг свободы самовыражения. Декоративно-плоскостные по манере картины Модильяни с их поэтичностью и психологической остротой выражают подчёркнуто субъективное, меланхолическое восприятие мира. Добиваясь изысканной каллиграфичности линейного рисунка, утончённости цветовых сочетаний, Модильяни создал свой мир образов, в которых своеобразная монументальность сочетается с интимностью, болезненной хрупкостью, ощущением беззащитности человека.

В большей мере картину итальянского искусства 1900—10-х гг. определяют течения, в которых индивидуалистические тенденции, анархический бунт против традиций так или иначе смыкаются с антидемократическими устремлениями, подготовившими формирование идеологии фашизма. Ведущим среди них первоначально был футуризм, возникший в 1909 как литературное течение. Группировка художников-*футуристов*, выступивших в 1910 (У. *Боччони*, К. *Карра*; Дж. Северини, G. Severini, p. 1883; Дж. Балла, G. Balla, 1871—1958; Л. Руссоло, L. Russolo, 1885—1947), объявила своей целью разрушение старой культуры и воплощение в искусстве динамики индустриальной эпохи и рождённых ею больших городов. Пытаясь выразить активное отно-

шение художника к миру, передать «внутреннюю динамику» предмета, насыщенность сознания современного человека обилием теснящих друг друга впечатлений, футуристы стали на путь формотворчества: они разлагали предмет на «линии-силы», «объёмы-силы», вводили пересечения и сдвиги плоскостей, наплывы планов. Футуризм существовал до конца 30-х гг., эволюционировав частично к абстракционизму (Э. Прамполини, E. Prampolini, 1896—1956).

После 1916 футуризм был оттеснён на задний план классицизирующими тенденциями, появление которых отчасти связано с зарождавшимся националистическим культом «великой Италии» и призывами к воскрешению славы прошлого. Первым этапом в развитии этих тенденций была «метафизическая живопись», достигшая апогея в 1919—22. Её основоположником является Дж. *Де Кирико*, творчество которого проникнуто мистическими настроениями, отзвуками субъективно-идеалистической философии А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.



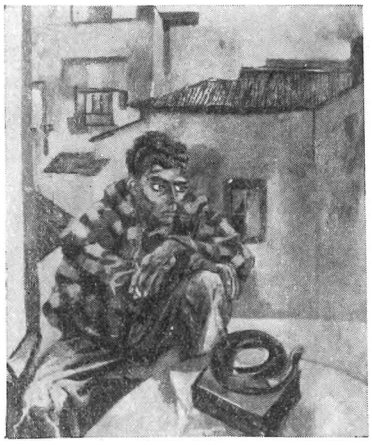
У. Боччони. «Прощание» (часть триптиха «Состояния души»). 1911. Коллекция Н. Рокфеллера. Нью-Йорк.

В своих фантастических городских пейзажах, населённых статуями или манекенами, Де Кирико стремится создать впечатление тоскливой пустынности и тревожной застылости мира, отчуждённого от человека, раскрыть в реальных предметах, оторванных от привычных связей, некий таинственный, магический смысл. Де Кирико и др. мастера «метафизической школы» (Карра, Дж. *Моранди*), группировавшиеся с 1919 вокруг журнала «*Валори пластичи*», призывали вернуться к дисциплине формы, характерной для искусства кватроченто. В 20-е гг. часть художников отходит от «метафизической живописи». Карра, сохраняя чёткую конструкцию картины, достигает большей непосредственности восприятия природы, эмоциональности цвета. Ф. Де Писис (F. De Pisis, 1896—1956) в своих утончённых по колориту, виртуозных пейзажных этюдах, пронизанных вибрацией воздуха и света, обращается к наследию старых венецианцев и импрессионистов. М. Кампильи (M. Campigli, p. 1895), увлекаясь этрусками и греческой архаикой, вырабатывает свой наивно-архаизирующий стиль. В большей мере принципы школы сохранили Ф. *Казорати* и Моранди. Но Казорати, стремящийся к отточенной ясности объёма и линии, к холодной рациональности образов, связан также с традициями «неоидеализма» (см. *Германия*). Крупнейший мастер натюрморта Моранди, используя логическую упорядоченность формы, создаёт поэтический мир простых вещей, полный благородства и торжественной тишины.

Ориентация на классические формы стала официальным лозунгом после захвата власти фашистами (1922) и особенно в 30-е гг., когда фашистское руководство начало насаждать монументально-агитационное искусство, прославляющее «новый порядок». Проводником профашистских идей стала группа «*Новеченто*», зародившаяся в 1922. Художники «Новеченто», в большинстве своём испытавшие влияние «метафизической школы», в многочисленных росписях общественных сооружений 30-х гг. создали официальный стиль фашистской диктатуры, отличавшийся абстрактной аллегоричностью, холодной риторикой, эклектическим соединением принципов старого академизма с некоторыми современными приёмами: так, М. Сирони (M. Sironi, p. 1885) прибегал к экспрессионистскому огрублению форм.

Шипионе. «Пьяцца Навона». Эскиз. 1930. Собрание Боттаи. Рим.

Наиболее живые и творческие тенденции искусства тогдашней И. связаны с оппозицией к официальному направлению. В конце 20-х—нач. 30-х гг. возник ряд группировок («*Римская школа*», «*Группа шести*», «*Корренте*» и др.), открыто противопоставлявших себя «Новеченто». Ориентируясь б. ч. на авангардистские течения европейской живописи, выступая с лозунгом «свободы творчества», члены этих группировок стремились выразить чувства протеста, тревоги, беспокойства. Но своё ощущение драматических противоречий жизни эти художники выражали, как правило,



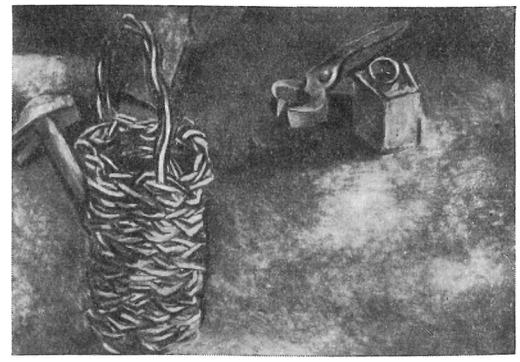
Р. Гуттузо. «Воскресенье у калабрийского рабочего в Риме» («Рокко у патефона»). 1960—61. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

в отвлечённой форме, в образах, не связанных непосредственно с социальной действительностью и проникнутых экспрессионистическим субъективистским духом. В творчестве главы «Римской школы» Шипионе (Scipione, собственно Дж. Боники, G. Bonichi, 1904—33) образ католического Рима трактуется с драматическим пафосом, перерастающим в мистическую экзальтацию. Художники «Группы шести» увлекались живописными проблемами, ориентируясь на постимпрессионистов и «диких» (см. *Франция*). Особое место в искусстве 30-х гг. заняла группа миланских художников и критиков-антифашистов, часть которых поддерживала контакт с компартией и принимала участие в политической борьбе. Эта группа, с 1938 связанная с газетой «Корренте», опиралась на традиции экспрессионизма (см. *Германия*). И хотя большинство художников «Корренте» не пошло дальше отвлечённого, индивидуалистического представления о жизненных противоречиях, некоторые члены этой группировки (напр., Р. *Гуттузо*) стали обращаться к актуальной социальной теме.

2-я мировая война и Движение Сопротивления привели к крушению фашистской диктатуры и сплочению демократических сил страны, обозначили глубокий перелом в культурном развитии И. В послевоенные годы прогрессивные художественные деятели активно интересуются социальной проблематикой, ищут героя в народной среде. Вопрос о создании искусства, связанного с жизнью и борьбой народа, ставит перед интеллигенцией коммунистическая партия, приобретшая в И. послевоенных лет огромный авторитет. Уже в период Сопротивления (1943—45) ряд художников (Р. Гуттузо, Г. *Мукки*; Р. Биролли, R. Birolli, 1906—59) обращается к теме бедствий войны, создавая антифашистские по духу произведения; в художественном отношении тема трактовалась здесь в отвлечённом экспрессионистском плане. Первые послевоенные годы были временем ожесточённых дискуссий о путях развития искусства в среде художников-антифашистов, объединявшихся в 1946—48 в ассоциацию «*Новый фронт искусств*». Отделившись в 1948 от будущих абстракционистов, прогрессивные художники (Гуттузо, Мукки, А. *Пиццинато*; К. Леви, C. Levi, p. 1902) развернули борьбу за создание искусства, обращённого к действительности. В 50-е гг. это движение (часто называемое «неореализмом»), к которому присоединились многие художники среднего и младшего поколений, заняло одно из ведущих мест в послевоенном прогрессивном искусстве капиталистического мира. Программой движения стал принцип социального реализма, сочетающего критическое восприятие действительности с утверждением новых положительных ценностей, созданием образа современного героя — человека труда. Прогрессивные художники И. стремятся найти новые способы реалистического обобщения, воссоздать широкую картину жизни И., обращаясь к различным жанрам живописи — к историческому и бытовому, к пейзажу, портрету и натюрморту. В 60-х гг. некоторые участники движения вернулись, однако, к индивидуалистическому, болезненно-субъективному восприятию действительности.

Послевоенное реалистическое и социально-критическое течение возглавляет Ренато Гуттузо. Творчество коммуниста Гуттузо неразрывно связано с борьбой за интересы итальянских трудящихся, за революционное преобразование общества. Каждое произведение мастера — от больших тематических полотен до натюрмортов — окрашено духом активного, гражданского восприятия жизни. Художник яркого драматического темперамента, Гуттузо уже в период войны и Сопротивления обратился к теме борьбы и страданий народа, внося в её трактовку элементы символики, экспрессионизма («Распятие»). В послевоенные годы художник отдал дань кубизму, однако с конца 40-х гг. он отказывается от отвлечённых экспериментов в области формы и создаёт ряд полотен, проникнутых публицистической страстью, психологической напряжённостью, острым чувством реальности («Занятие пустующих земель», «Битва у моста Аммиральо»). Современность находит в творчестве Гуттузо многообразное воплощение — от героически-приподнятых образов («Девушка, поющая „Интернационал“») до резкого обличения реакции («Портрет Ж. Массю»), от полных жизненной энергии сцен народной жизни («Пляж») до темы одиночества человека в капиталистическом городе («Рокко у патефона»). В центре искусства Гуттузо — всегда образ человека, романтически-приподнятый, одухотворённый горячим личным отношением художника. В своих портретах Гуттузо подчёркивает яркость характера и внутреннюю эмоциональность модели,

в пейзажах — суровое величие и драматическое беспокойство природы; его натюрморты проникнуты ощущением неразрывной связи вещей с драматически-напряжённой жизнью человека. В поисках нового реалистического языка художник творчески осваивает традиции прошлого, используя и элементы экспрессии и гиперболичности, свойственные ряду прогрессивных мастеров 20 в. Он добивается концентрированной выразительности образов, строя объём крупными цветовыми пятнами, повышая интенсивность и напряжённость колорита, придавая рисунку острую нервную динамику. Особенно характерна она для графики художника: рисуя обыденные явления, Гуттузо улавливает и подчёркивает в них внутреннюю, всё пронизывающую драматическую экспрессивность.



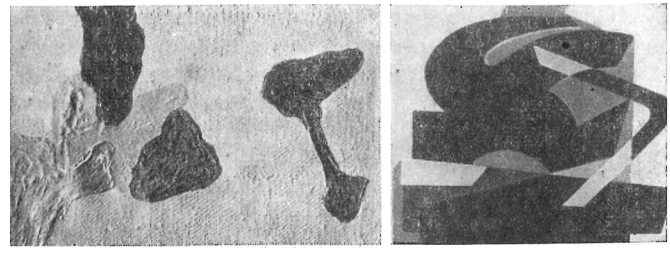
Р. Гуттузо. «Натюрморт: корзина, клещи и молоток». 1961.

Разнообразно творчество Мукки, отмеченное актуальностью тематики, эпическим строем образов, яркой поэтичностью, свежестью и богатством цвета. Монументальные образы людей труда создаёт Пиццинато. В реалистическом послевоенном искусстве И. находит место и лирически-созерцательное восприятие жизни (Дж. Мелони, G. Meloni, p. 1905; Р. Веспиньяни, R. Vespignani, p. 1924).

Реалистические поиски передовых мастеров ведутся в условиях господства абстракционизма. Подвергавшийся гонениям в фашистский период и окружённый в глазах ряда художников ореолом революционности, абстракционизм широко распространился в И. уже в первые послевоенные годы. В наши дни абстрактное искусство тесно связано с тенденцией бегства от действительности, с характерными для некоторой части интеллигенции пессимизмом и глубоким скепсисом; оно, по существу, противостоит прогрессивным исканиям и пользуется поддержкой официальных кругов. Основными течениями итальянского абстракционизма являются «абстрактно-конкретное» и «конкретное». Первое представлено образовавшейся в результате распада «Нового фронта искусств» «*Группой восьми итальянских живописцев*» (Р. Биролли; Э. Морлотти, E. Morlotti, p. 1910; Дж. Туркато, G. Turcato, p. 1912, и др.). Для живописи этих художников, претендующих на эмоциональную стихийность восприятия, характерны случайность расположения и бесформенность цветовых пятен, в сочетании которых содержится, однако, смутный намёк на формы и образы реального мира. Второе направление, представленное возникшей в 1948 группировкой «*Движение „конкретное искусство“*» (М. Реджани, M. Reggiani, p. 1897, и др.), стремится связать поиски в области цвета и рисунка с потребностями промышленной эстетики и архитектуры. Члены группировки работают в традициях «неопластицизма» П. Мондриана (см. *Нидерланды*). В новой живописи И. появились и неоэкспрессионистические мотивы уродства действительности, понимание социальных противоречий как проявлений извечного мирового зла. Международная двухгодичная выставка («биеннале») в Венеции, ориентирующаяся гл. обр. на «левые» течения, способствовала распространению в И. всех новейших разновидностей абстракционизма («информальное искусство» — ташизм, геометризирующее «гештальт-искусство»), а в последние годы — вытесняющего абстракционизм увлечения «вещностью» («неодадаизм» — местный вариант «поп-арта», см. *США*).

Итальянская скульптура 20 в. прошла несколько иной путь, чем живопись. Вплоть до 2-й мировой войны модернистские тенденции не занимали в ней заметного места, хотя представители левых течений (напр., футуристы) экспериментировали и в области скульптуры. Традиции веризма, господствовавшие в скульптуре начала века, с 20-х гг. переплетались с классицизирующими тенденциями, которые и определили характер монументальной пластики фашистского периода (скульптурное оформление Форо Италико в Риме). В творчестве А. Вильдта (A. Wildt, 1868—1931) академические традиции соединялись с воздействием немецкого экспрессионизма. В скульптуре А. Мартини (A. Martini, 1889—1947) элементы веристского натурализма и неоклассические тенденции перемежались с поисками подчёркнутой

Абстрактная живопись. Слева — Дж. Туркато. «Композиция». Справа — М. Реджани. «Композиция». 1955.



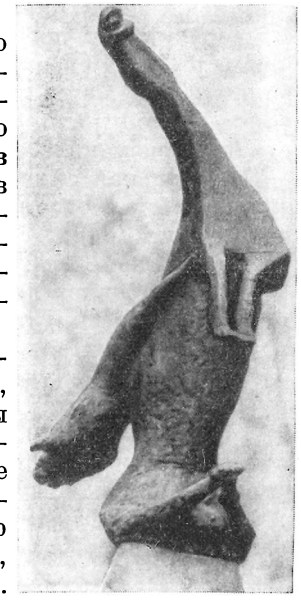
Дж. Манцу́. «Кардинал». Бронза. 1951. Национальная галерея. Осло.

пластической экспрессии, оказавшими влияние на скульпторов младшего поколения, особенно на М. *Марини*. В 40—50-е гг. широкое распространение получает абстрактная скульптура, в которой преобладают, с одной стороны, тяготение к геометризации и к плавному перетеканию объёмов (А. Виани, A. Viani, p. 1906), с другой — разработка металлических конструкций с нарочито «рваной» формой (П. Консагра, P. Consagra,p. 1920; Мирко Базальделла, Mirko Basaldella, p. 1910, и др.).

Наиболее значительно в итальянской скульптуре 20 в. творчество ряда мастеров, противостоящих как академизму, так и абстракционизму. Ф. *Мессина* стремится к созданию образа, наделённого характерностью, жизненной непосредственностью и в то же время обобщённого и пластически ясного. Острота характеристики, цельность и логичность построения скульптурной формы свойственны работам Мессины уже в 30-е гг. («Пловец», «Мальчик на море»). Особенно выразительны его женские статуи послевоенных лет («Ева», 1948). В своих портретах Мессина всегда ищет яркости и определённости человеческого характера.

Более сложен творческий облик Дж. *Манцу*. Вначале он был связан с прогрессивными миланскими художниками 30-х гг., составившими ядро группы «Корренте». Стремясь к созданию эмоционально-насыщенных образов, Манцу вносит в своё искусство подчёркнуто личное восприятие мира. Изучая классическое наследие и восприняв некоторые уроки М. *Россо*, он живописно трактует форму, но сохраняет при этом её обобщённость и крепкую построенность. Выразительность его скульптуры заключена, как правило, в динамике и остроте ритма, движения, силуэта, в импровизационной живости лепки, в трепетности фактуры. Начав с работ лирически-камерного характера (серия женских головок 30-х гг.), Манцу в 40—50-е гг. расширяет круг тем и образов, приобретающих бóльшую общественную значимость, собранность и строгость. В серии «Кардиналов», геометризируя плоскости тяжёлых, массивных одеяний, сливая профиль подчёркнуто застылого лица с причудливым, стремительно расширяющимся книзу силуэтом митры и облачения, акцентируя иератическую неподвижность позы, Манцу превращает реальный образ в зловещий символ, достигающий почти гротескной остроты. Жизнеутверждающий характер носят лучшие работы серии «Танец», в которых скульптор любуется упругостью и пластической красотой молодого, гибкого, сильного тела. Рельефы «Врат смерти» в соборе св. Петра в Риме (где мастером искусно применён восходящий к *Донателло* классический принцип «сплющенного рельефа») отмечены широтой морально-философского замысла, повышенной экспрессивностью образа.

М. Марини. «Чудо». Бронза. 1955. Кунстхалле. Манхейм.



Творчество М. Марини наиболее противоречиво. Мастер большого дарования и яркого темперамента, он стремится к максимальной эмоциональной и пластической выразительности скульптурной формы. В произведениях 20—30-х гг. он ищет форму предельно лапидарную, нарочито архаизированную, обращаясь к наследию Древнего Египта и этрусков («Народ», «Эрсилия»). Синтезом этих исканий является выполненный в геометризованных формах «Всадник» (1936). В дальнейшем в работах Марини нарастает внутреннее беспокойство, переходящее в экзальтацию, усиливается деформация (серия «Всадников» 40—50-х гг.). Но и в этих произведениях сказывается редкая способность скульптора выявлять средствами пластики мощное напряжение в обобщённом объёме.

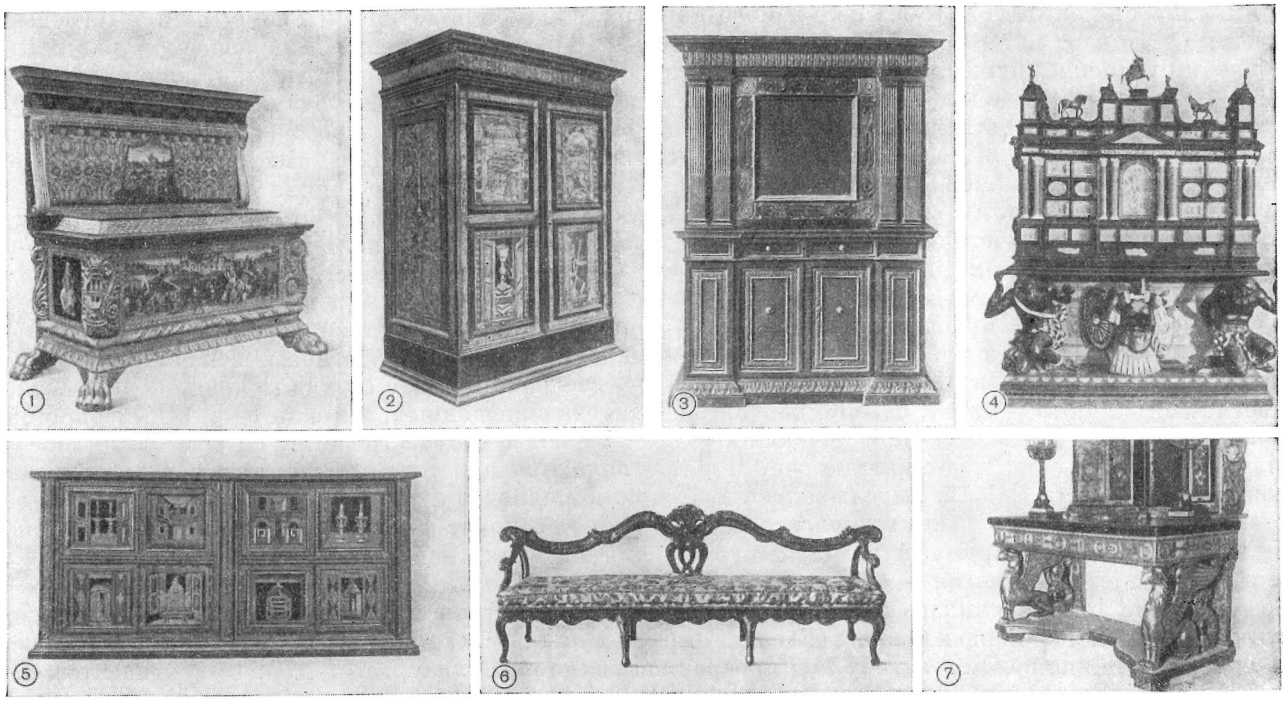
Среди скульпторов, выдвинувшихся в послевоенные годы, выделяется Э. *Греко*, чьи работы, отмеченные острым чувством красоты ритма, несут печать изысканной стилизации. Утончённые ритмические эффекты характеризуют пластику М. Маскерини (M. Mascherini, p. 1906). Внимание к актуальным вопросам жизни сказалось в послевоенной скульптуре И. значительно слабее, чем в живописи. Наиболее отчётливо оно проявилось в памятнике борцам Сопротивления в Парме (1955, скульптор М. Мадзакурати, M. Mazzacurati, p. 1907) с его героическим пафосом, драматическими контрастами светотени, реалистической правдивостью.

ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО

Декоративное искусство И. занимало в течение ряда столетий ведущее место в Западной Европе. Немногочисленные сохранившиеся предметы позднеантичного и раннесредневекового периодов имеют, как правило, церковное назначение. Наиболее ранние изделия из кости — диптихи, пластинки от ларцов и книжных окладов — выполнены в духе античных традиций. В дальнейшем фигуры на изделиях из кости располагаются в романских, а затем готических арках, рельеф постепенно повышается. Те же черты характерны для изделий из металла — чаш, кубков, фигурных реликвариев, ювелирных изделий, украшавшихся филигранью, чернью («ниелло»), эмалями. Как и др. виды декоративного искусства, ювелирное дело достигает расцвета в период Возрождения (чеканные сосуды с многофигурными сценами, черневые композиции на пластинах, предметы для украшения одежды, перстни, браслеты, нагрудные подвески с эмалью, драгоценными камнями, жемчугом). В 15—16 вв. декоративным искусством занимались крупные живописцы и скульпторы (медали *Пизанелло* с чёткими профильными портретами и поэтичными композициями на обороте; золотая солонка Франциска I с фигурами и эмалью, выполненная Б. *Челлини*). Разнообразны бронзовые изделия: сосуды, водолеи, подсвечники, чернильницы, фигурные дверные молотки; в числе их авторов были скульпторы Я. *Сансовино*, Риччо (Riccio, собственно А. Бриоско, A. Briosco, 1470—1532), работавший уже в стиле барокко П. Такка (P. Тасса, 1577—1640). В оружейных мастерских Милана, Брешии и др. оружие, доспехи, щиты украшались тонкой чеканкой, насечкой, воронением, золочением, гравировкой и т. д. Среди кованых железных изделий выделяются фонари для средневековых и ренессансных домов и пышные решётки барокко.

Мебель 15—16 вв. отличает архитектоническая строгость. Передние и боковые стенки сундуков («кассоне»), по форме напоминающих античные саркофаги, украшались позолоченными рельефами или живописью. Для Флоренции характерны сундуки со спинкой наподобие дивана

Мебель. 1. Флорентинская «кассапанка» со сценами из «Истории» Тита Ливия и аллегорическими фигурами. Дерево, темпера, позолота. 1472. Галерея института Кортолда. Лондон. 2. Фра Джованни да Верона. Шкаф. Ореховое дерево с интарсией. Около 1500. Библиотека монастыря Монтеоливето Маджоре. Сиена. 3. Флорентинский письменный шкаф. Ореховое дерево. 2-я половина 16 в. Ранее — во дворце Даванцати, Флоренция. 4. Д. и Ф. Штейнхард (по рисунку К. Фонтаны, 1678—80). Шкаф с барельефами, воспроизводящими шедевры живописи. Чёрное дерево, кость. 1687—1709. Галерея Колонна. Рим. 5. Умбрийский шкаф. Ореховое дерево с маркетри. 15—16 вв. Коллекция Гуалино. Флоренция. 6. Венецианский диван. Ореховое дерево. 2-я половина 18 в. Собрания венецианского сеттеченто. Венеция. 7. Неаполитанский консольный столик. Позолоченное дерево. Около 1820. Палаццо Реале. Неаполь.

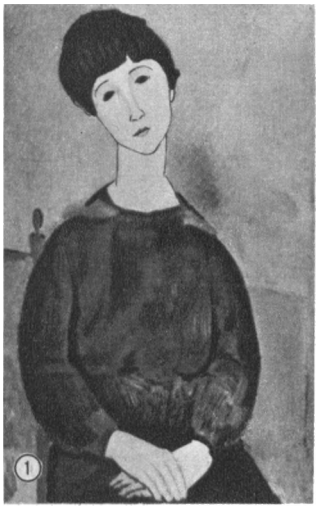


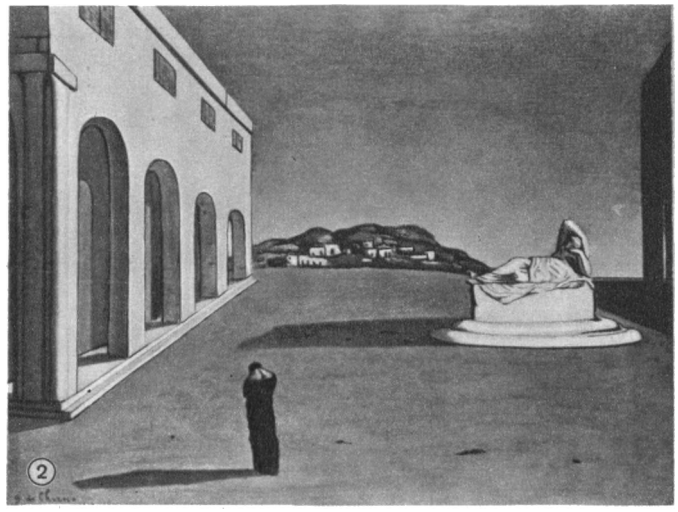
(«кассапанка»). С 15 в. появляются письменные шкафы с откидывающейся доской — прообраз секретера,— украшавшиеся позолоченной резьбой или «чертозианской» мозаикой (пластинки с чередованием дерева и кости). К концу 15 в. усиливается влияние архитектуры: стенки сундуков и шкафов делятся на филёнки с резьбой или интарсией — инкрустацией пластинками светлого дерева, перламутра и кости. Барочная мебель 17 в. украшалась почти круглой скульптурной резьбой, шкафы из чёрного дерева и столешницы — яркой и красочной «флорентинской» мозаикой, плоской или рельефной, из вырезанных по форме пластин твёрдого цветного камня. В 18 в. мебели рококо в И. присущи повышенный пафос, причудливая изломанность линий; в мебели классицизма французские влияния сталкиваются с традициями античности и Возрождения.

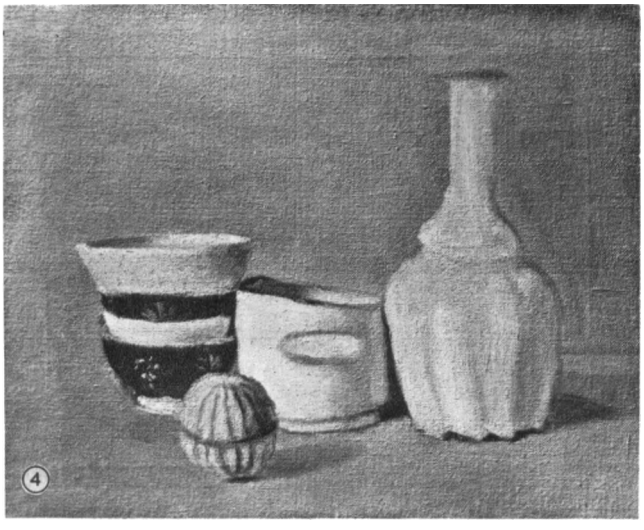
Производство художественных т к а н е й развито в И. с 12 в. Узоры 12—13 вв. в основном заимствованы из Византии и с Востока: это — парные фантастические животные, расположенные симметрично, сначала в кругах и квадратах, а позже — рядами среди стилизованных растений. В дальнейшем композиция становится свободнее, изображаются реальные животные и птицы, за́мки, парусные суда, местные растения. В тканях Возрождения растительный орнамент демонстрирует богатство местной природы. В 12—13 вв. славились шёлковые ткани Лукки (особенно двусторонние ткани — диасперы — с блестящим рельефным рисунком на матовом фоне), а в 14—15 вв. — генуэзские бархаты, разрезные (обычно с рисунком, возвышающимся над фоном) и полуразрезные (стрижка в сочетании с петлями). Мелкие асимметричные узоры (экзотические звери, птицы на деревьях) сохраняют до 16 в. восточные влияния. Флоренция, помимо шерстяных, специализировалась на шёлковых тканях с мелким растительным рисунком. Но уже с 14 в. на первом месте стоят ткани Венеции, в т. ч. роскошные парчи и затканные зачастую золотом бархаты 15 в.; в орнаменте преобладают крупные цветы в кругах или на волнистых полосах. В тканях 16 в. появляются элементы античного орнамента, в симметричный узор с вазонами и цветами часто вводится корона. Ткани 17 в. в стиле барокко отличаются чрезмерной пышностью и обилием деталей (в узоры включаются даже кружева). Интересны декоративные ткани (бархат, дама́) с крупным узором из букетов, ваз, корзин и т. д. Мастерскими ряда городов И. с 15 в. изготовлялись ш п а л е р ы (с многофигурными композициями, а позднее и с орнаментом «гроттеско»), эскизы которых создавали почти все выдающиеся живописцы Возрождения. В конце 15 в. в И. возникло производство к р у ж е в — вначале шитых иглой, затем плетённых на коклюшках. Для первых кружев характерны геометрические узоры; затем в них включаются схематичные фигуры дам, кавалеров, животных, а на рубеже 17 в. появляются мифологические и библейские сцены. Из кружев И. особенно славился с сер. 16 в. венецианский шитый гипюр (узор, соединённый тонкими перемычками) с богатым растительным орнаментом и рельефным контуром. Кружева производились также в Милане (плетёный гипюр без рельефного контура, с ажурной сеткой) и Генуе (плетёный белый и чёрный гипюр, золотое и серебряное кружево). В 18 в. И. теряет первенствующее место в изготовлении тканей и кружев. В 15—16 вв. расцвело производство изделий из тиснёной кожи.

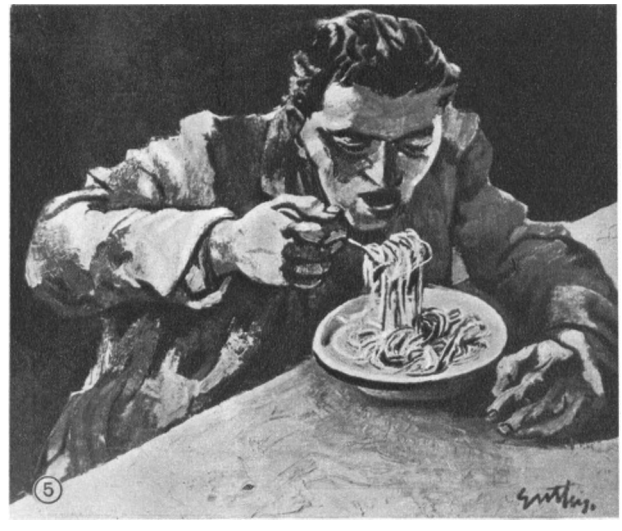
Итальянское с т е к л о до 15 в. известно лишь по литературным источникам. В 13 в. центром стеклянного производства стала Венеция, куда бежали мастера из разгромленного крестоносцами Константинополя. Для сохранения производственных секретов в 1291 стеклянные мастерские были размещены на о-ве Мурано (Murano). В 13—15 вв. стекло было ещё не вполне бесцветным, его обычно окрашивали в синий, фиолетовый и зелёный цвета. В 15 в. изготовлялись шаровидные кувшины с цилиндрическим горлом, широкие чаши, иногда с вертикальными рёбрами, и грушевидные кубки на высоких ножках и с такими же рёбрами, являющимися данью готике. Изделия украшались стеклянными жгутами, росписью белой и цветной эмалями в виде бусинок (обычно в сочетании с рядами золотых чешуек), реже — фигурной эмалевой живописью (аллегории, мифологические сцены). На рубеже 15—16 вв. в Мурано появилось бесцветное и в начале 16 в. — молочно-белое стекло, в 1530-х гг. — филигрань — введение в массу стекла молочно-белых, реже цветных стеклянных нитей, обычно перевитых и иногда скрещённых; в конце 16 в. был изобретён кракелаж — получающиеся при опускании в воду горячего сосуда трещины на его поверхности. Изделия 16 в. приобретают мягкие очертания, отличаются простотой, лёгкостью и гармоничным сочетанием частей. В 17 в. выделывалось агатовое, коричневое с золотыми блёстками, мозаичное стекло. Венецианское стекло господствовало в Европе до конца 17 в. В 1859 мастерские Мурано были объединены в крупный завод, выпускающий изделия, навеянные образцами 16—17 вв., а в последние десятилетия — также современным искусством.

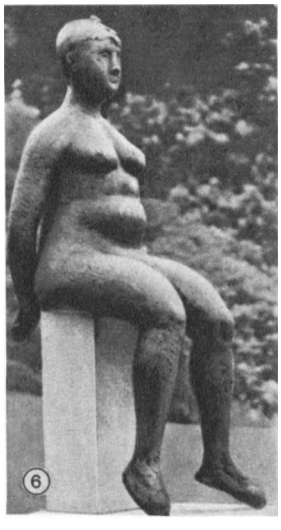
В конце 14 в. появилась знаменитая итальянская м а й о л и к а. До этого производилась, гл. обр. в Орвието, Сиене и Фаэнце (Faenza, Эмилия-Романья), «архаическая майолика» с росписью и гравировкой по белому ангобу под прозрачной свинцовой глазурью. К сер. 15 в. относятся со-

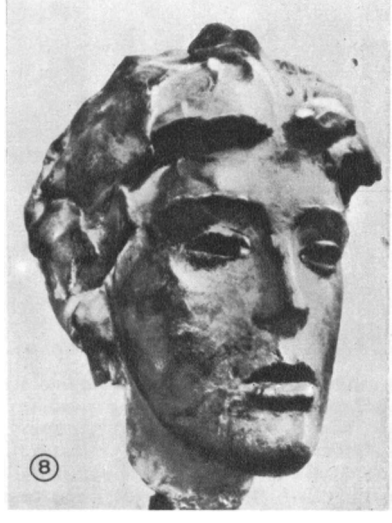


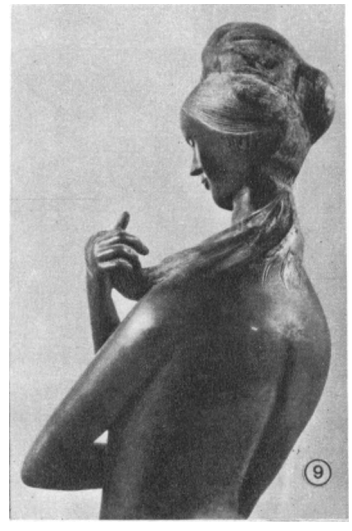




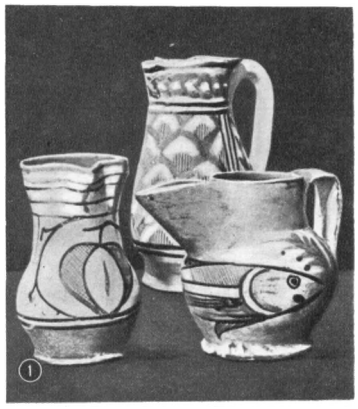


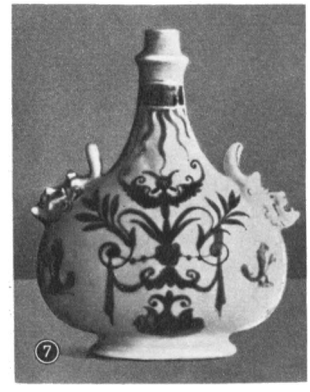


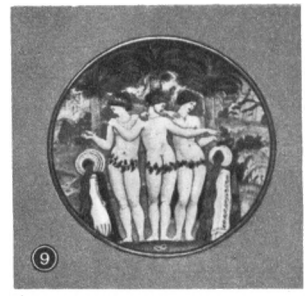


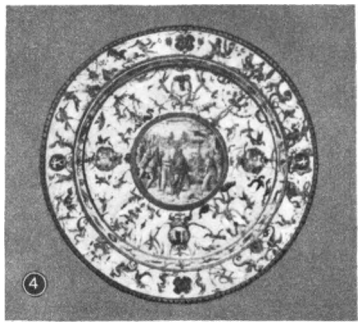


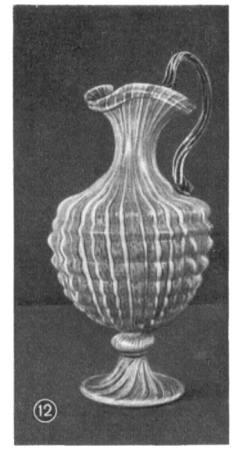
ИТАЛИЯ. Изобразительное искусство 20 в. 1. А. Модильяни. «Сидящая женщина». Частное собрание. Париж. **2.** Дж. Де Кирико. «Меланхолия прекрасного дня». 1913. Собрание Б. Гольдшмидта. Брюссель. **3.** Ф. Казорати. «Сильвана Ченни». 1921. **4.** Дж. Моранди. «Натюрморт». 1944. **5.** Р. Гуттузо. «Человек, который ест спагетти». 1956. Собрание Р. Фаринелли. Рим. **6.** М. Марини. «Юдифь». 1945. Королевский музей изящных искусств. Антверпен. **7.** Ф. Мессина. «Ева». 1948. Собрание Маринотти. Милан. **8.** Дж. Манцу́. «Инга». 1956. Собрание Бенитт. Лондон. **9.** Э. Греко. «Большая купальщица № 1» (фрагмент). 1956. Галерея Тейт. Лондон (№№ **6—9** — бронза).











ИТАЛИЯ. Декоративно-прикладное искусство. **1.** Кувшины из Орвието, Фаэнцы и Умбрии. «Архаическая майолика». 13—14 вв. **2.** Тарелка с мужским портретом. Майолика (Фаэнца). 15 в. Музей Клюни. Париж. **3.** Тарелка с женским портретом. Майолика (Флоренция). 15 в. **4.** Мастерская Орацио Фонтаны. Тарелка с декором «гроттеско» из сервиза Гуидобальдо II, герцога Урбинского. Майолика. 1565—71. **5.** Серебряная дарохранительница. 11—12 вв. Сокровищница собора св. Марка. Венеция. **6.** Б. Челлини. Солонка короля Франциска I. Золото, эмаль, драгоценные камни. 1539—43. Художественно-исторический музей. Вена. **7.** Бутыль с декором «гроттеско». Так называемый «фарфор Медичи» (Флоренция). 1575—87. **8.** Пизанелло. Бронзовая медаль в честь Малатесты Новелло. 1-я половина 15 в. Национальный музей. Флоренция. **9.** Джорджо Андреоли. Диск с изображением трёх граций. Майолика с люстром. 1525. **10.** Чаша с изображением поклонения волхвов и бегства в Египет. Стекло, эмаль (Венеция). Около 1465. Городской музей. Болонья. **11.** Аптекарская кружка (альбарелло) с гербом Орсини. Майолика (Фаэнца). 15 в. **12.** Кувшин. Филигранное венецианское стекло. 16 в. Собрание Уоллес. Лондон. (№№ **1, 11** — Международный музей керамики, Фаэнца. №№ **3, 4, 7, 9** — Музей Виктории и Альберта, Лондон).

Никколо́ Пеллипарио и Джорджо Андреоли. Тарелка со «Введением Марии во храм». Майолика с люстром. 1532. Городской музей. Болонья.

хранившиеся гл. обр. в Тоскане вазы с тёмно-синей (иногда полихромной) росписью (растительные побеги, зубчатые листья) на непрозрачной молочно-белой оловянной глазури. Основная масса сохранившейся майоликовой посуды конца 15—16 вв. — это декоративные блюда и тарелки и аптекарская посуда (гл. обр. слегка суженные посредине цилиндрические кру́жки «альбарелло»), служившая как практическим, так и декоративным целям. Основным центром производства майолики была Фаэнца, изготовлявшая главным образом тарелки с орнаментальными бортами и поясными портретами или воспроизведениями гравюр в центре, а в 1520—1536 — с белым рисунком по синей глазури. Майолика Деруты (Deruta, Умбрия) — декоративные блюда, фигурные вазы — славилась нежным перламутровым люстром. Мастерская Губбио (Gubbio, Умбрия) обязана своей славой мастеру Джорджо Андреоли (G. Andreoli, 1465/70 — ок. 1553) и изобретённому им красному люстру. В Кастель-Дуранте (Castel Durante, ныне Урбания, Urbania, Марке), известном тарелками с сероватым узором на синем и жёлтом фоне, начал свою деятельность Н. Пеллипарио (N. Pellipario, до 1480—1540/47), затем переехавший в Урбино. Он ввёл в роспись майолики «исторический стиль» (заимствованные из гравюр и рисунков 16 в. красочные многофигурные композиции, целиком покрывающие поверхность тарелок), а его потомки — семья Фонтана (Fontana) — рафаэлевский орнамент «гроттеско». В сер. 16 в. в Урбино производили вазы с рельефными масками и ручками в виде сатиров, холодильники на львиных лапах, фляги, чернильницы, солонки, подсвечники. В 17 в. как центры производства майолики выдвигаются Кастелли (Castelli, Абруццо-э-Молизе), Генуя и Савона (Savona, Лигурия). Вводится синяя роспись по белому фону в подражание восточному фарфору.

В И. были предприняты первые в Европе попытки создания ф а р ф о р а наподобие китайского. В 1570-х гг. во Флоренции возникло производство «фарфора Медичи» из белой глины, но без чистого черепка, с непрозрачной глазурью и росписью кобальтом и марганцем (цветы, птицы). Секрет был утерян, и лишь в 18 в. под французским и немецким влиянием в И. стали вырабатывать фарфор, как мягкий (с малым содержанием глинозёма и легкоплавкой глазурью), так и твёрдый (богатый глинозёмом, с тугоплавкой глазурью). В Венеции первые пробы относятся к 1720, мануфактура Ф. Вецци производила в 1725—40 твёрдый фарфор, мануфактура Дж. Коцци в 1764—1812 — мягкий, а затем твёрдый (посуда, мелкая пластика). Мануфактура в Каподимонте (Capodimonte, близ Неаполя, 1743—59) известна мелкой, в т. ч. жанровой, пластикой и рельефными панно из мягкого фарфора. В 1735 основана мануфактура в Дочче (Doccia, близ Флоренции), и поныне ведущее керамическое предприятие И.; в 18 в. выделялись высоким художественным качеством её большие фигуры и группы, посуда с росписью (цветы, кружевной орнамент, пейзажи) и раскрашенными рельефами (мифологические сцены, животные, растения, раковины). В 19 в. — нач. 20 в. керамическое производство в И. подражало старым образцам. Сейчас под влиянием современного искусства внедряются новые формы и декоративные мотивы.

И. стоит на одном из первых мест в Европе по художественному уровню оформления различных промышленных изделий. Широко известны пишущие и счётные машины фирмы Оливетти (по проектам М. Ниццоли, M. Nizzoli, р. 1895, и др.), в оформлении которых использованы принципы «Баухауза» (см. *Германия*). Большое внимание уделяется в И. и художественной выразительности рекламы, в которую итальянские художники ещё в начале века внесли элементы эксцентрики и гротеска, а в наше время — приёмы новейших художественных течений.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Раннее и интенсивное развитие в И. городских ремёсел с их высокой художественной культурой повлияло на формирование эстетических вкусов итальянского народа и способствовало сближению профессионального и народного искусства. Почти каждая область страны знаменита каким-либо видом художественного ремесла, навыки которого передавались веками из поколения в поколение. Даже рядовые ремесленные изделия в И. часто представляют собой подлинно художественные произведения. Вместе с тем самобытные виды собственно народного, крестьянского искусства, сравнительно мало затронутые городскими влияниями, сохранились в основном в го-

рах (Альпы, Апеннины), на островах (Сардиния, внутренние районы Сицилии) и в других слабо развитых областях (Апулия, Калабрия).

Сельская архитектура. Среди сельских домов И., разнообразных по планировке и внешнему виду, можно выделить несколько основных типов. Средиземноморский, или италийский, тип распространён в разных вариантах по всей стране. Это — 2-этажный каменный дом с двускатной крышей, крытой черепицей, иногда с балкончиком или опоясывающим балконом. На верхний этаж ведёт лестница, расположенная на одном из фасадов. Дом разделён на две части, как правило, не сообщающиеся друг с другом. В одной половине на нижнем этаже (piano terreno) расположена кухня, а на верхнем (primo piano) — жилые комнаты. Во второй располагаются хлев (внизу) и помещения для хранения сена (вверху).

Альпийский дом — тоже обычно 2-этажный (иногда 3-этажный), с двускатной крышей, крытой дранкой, реже черепицей. По фасадам верхнего этажа располагается обширная крытая галерея, на которую ведёт наружная лестница. Иногда весь дом каменный; чаще же из камня строят нижний этаж, а верхний — из брёвен. Как и в италийском доме, жилые помещения (обращённые к улице) и хозяйственные (в задней части дома) находятся под одной крышей и могут располагаться как на нижнем, так и на верхнем этаже. Альпийский тип дома распространён в Пьемонте, Ломбардии, Венето, Трентино-Альто-Адидже, Фриули-Венеции-Джулии.

Двухэтажный дом юга И. отличается от италийского и альпийского малыми размерами, но также подразделяется на жилую и хозяйственную половины. В беднейших южных деревнях встречаются 1-этажные дома с единственным помещением, где ютятся вместе люди и животные.

Раздельная постройка жилых и хозяйственных помещений встречается в И. реже. В областях Эмилия-Романья, Марке, Умбрия, Лацио, Абруццо-э-Молизе есть усадьбы («корте»), напоминающие по внешнему виду крепости. Планировка их (постройки образуют 4-угольник, в середине которого находится ток) восходит к древнеримским виллам. В Пьемонте, Лигурии, Венето можно видеть усадьбы, где беспорядочно разбросанные жилые и хозяйственные постройки окружены изгородью. Дом в этих усадьбах представляет в плане вытянутый прямоугольник, а его помещения образуют анфиладу.

Интересны архаичные цилиндрические постройки («трулли») некоторых районов Апулии. Стены их выложены насухо из известняковых плит, коническая крыша состоит из концентрических каменных колец; дверь ведёт в единственное помещение без окон.

Декоративно-прикладное искусство. Производство к е р а м и к и развито сейчас гл. обр. в южных и островных областях И. — в Апулии, Сицилии, Абруццо-э-Молизе, Калабрии, Сардинии. Мастерские и мелкие фабрики этих областей выпускают бытовую керамику (столовые и кухонные сосуды) для крестьян и декоративные изделия (блюда, вазы, статуэт-

Народное искусство. 1. Апулийская кружка для воды и вина («боккале») с изображением петуха. Майолика. 2. Кубок для вина («гролла») из Валь-д'Аоста. Дерево. 3. Сицилийская бутыль («куартара»). Терракота. 4. Охотничья пороховница из рога (Сардиния). Национальный музей народных искусств и традиций. Рим. 5. Деревянная лошадь. Игрушка из Валь-д'Аоста. Коллекция Мадзотти. Тревизо. 6. Пастушеский стакан из рога (Сардиния). 7. Кружево из Пескокостанцо (Абруццо), плетённое на коклюшках. 8. Сардинская салфетка («товальетта») с вышивкой филе (фрагмент). 9. Ковёр из Пескокостанцо. 18 в. Национальный музей народных искусств и традиций. Рим. 10. Устройство для приготовления пищи из старинного дома Полами в Арте. Музей Карнико. Тольмеццо. 11. Трентинский крестьянский стул с ажурной спинкой. Городской музей. Тренто.

ки), часто идущие на экспорт. Наиболее распространённые типы бытовых сосудов — глиняная миска, большая кружка для воды или вина («боккале»), кувшин («брокка») с шаровидным туловом, носиком и одной или двумя ручками, различные виды фляжек. Сосуды обычно покрываются глазурью — прозрачной или непрозрачной (эмалью) — и украшаются росписью — подглазурной или надглазурной,— а иногда рельефными фигурами. В Сицилии распространены своеобразные глиняные бутыли для воды («куартара») с двумя ручками, вазы для цветов («граста»), часто в форме человеческой головы, и сосуды в виде фигуры человека. Среди изделий сардинских керамистов наиболее известны вазы из Ористано (Oristano) — крупные поливные сосуды, украшенные рельефными изображениями цветов, животных или людей. Форма и декор этих сосудов восходят к древнегреческим образцам (обнаруженным раскопками в Каноса-ди-Пулья, Canosa di Puglia). В Апулии изготовляются сосуды с полихромной росписью по белому ангобу (в Гроттальe, Grottaglie) или с имитирующим вышивку рельефом, а также игрушки, покрытые цветными эмалями (свистки в виде птичек и т. д.). Для Абруццо характерны фляги, блюда и кувшины с красочной росписью по белому ангобу, для Молизе — изделия с люстром и сосуды с рельефными изображениями цветов и животных, покрытые цветными эмалями. Сходен рельефный декор на кренделеобразных флягах Семинары (Seminara, Калабрия).

Древние традиции имеет в И. художественная обработка д е р е в а, распространённая гл. обр. в сев. областях (Венето, Фриули-Венеция-Джулия, Трентино-Альто-Адидже, Пьемонт). Здесь со времён средневековья делают статуи и статуэтки святых и игрушки в виде фигурок людей и животных, а также пастушеские палки с плоскорельефной или контурной резьбой и ручкой в виде скульптурной головы человека или животного. В Валь-д'Аоста (Пьемонт) изготовляют кубки («гролла») с крышками, покрытые изящным резным орнаментом, геометрическим или растительным. Крестьяне И. украшают выемчатой резьбой табуреты, шкатулки, табакерки, футляры, штампы, а сквозной — прялки, ошейники, ручки ложек. В южных и островных областях кухонную утварь отделывают мелкой объёмной резьбой. Крестьяне и сельские ремесленники изготовляют деревянные комоды, шкафы, буфеты, сундуки, стулья, скамейки, лари, кровати, колыбели, богато украшенные контурной или выемчатой резьбой с геометрическим или растительным орнаментом, а в Трентино-Альто-Адидже — также росписью. Изготовляется и мебель, плетённая из прутьев. Сельские ремесленники Тосканы плетут из ивовых прутьев, соломы и камыша шкатулки, пояса, шляпы; плетёнными из камыша и асфодила корзинами, шкатулками и циновками славится Сардиния.

Многовековые традиции имеет т к а ч е с т в о, наиболее развитое в южных и островных областях. Среди изделий, до сих пор изготовляемых на ручных станках, преобладают ковры и покрывала. В Лонгобукко (Longobucco, Калабрия) ткут ковры из матового шёлка с орнаментом из блестящего шёлка, в Пескокостанцо (Pescocostanzo) и Кастельдисангро (Casteldisangro, оба в Абруццо) — ковры с орнаментом из ромбов, обрамляющих стилизованные изображения людей, животных, фантастических чудовищ, в Сардинии — ковры, скатерти, покрышки из овечьей шерсти со сложными рисунками (животные среди виноградных лоз или волют), часто — с золотистыми и серебристыми нитями. Давние традиции выделки к р у ж е в удержались в народном искусстве. Женщины венецианского о-ва Бурано до сих пор плетут кружева «пунто ин ария» петельным швом без тканой основы. Близкие к ним кружевные скатерти, салфетки и покрывала плетут крестьянки южных областей. Особенно изящны кружева Абруццо и Калабрии. Традиционна и в ы ш и в к а, в которой преобладает растительный орнамент. Популярна вышивка крестом, обычно на кофтах и передниках (в Абруццо — красными нитями на льняных фартуках, наволочках, полотенцах). В Пьемонте, Тоскане, Ломбардии традиционный костюм крестьянок украшался вышивкой филе, которой и сейчас в Сардинии отделывают бельё и скатерти.

Один из древнейших видов народного ремесла в И.— художественная обработка м е т а л л а (меди, железа), сосредоточенная в сев. областях (Трентино-Альто-Адидже, Венето, Фриули-Венеция-Джулия) и в Лацио. Среди кованых художественных изделий из железа — устройства для приготовления пищи, вёдра, кувшины, орнаментированные сковороды и тазы. Из меди делают изящные подсвечники, светильники, разнообразные сосуды. Богато орнаментированы серебряные серьги, броши и ожерелья с филигранью.

Художественная обработка к о с т и сохранилась у сицилийских, сардинских и абруццских пастухов, делающих стаканы, бокалы и пороховницы, орнаментированные контурной и рельефной резьбой. Известны также обработка кораллов (ожерелья, браслеты, серьги — гл. обр. в Кампании), кожи (шкатулки, ларцы, пояса — в Тоскане), изготовление масок и кукол для народного театра, роспись сицилийских двуколок, резьба по камню и раковинам (близ Неаполя).

Лит.: Общие работы.— Муратов П., Образы Италии, т. 1—2, М., 1911—12 (т. 1—3, Берлин, 1924); Прокофьев В. Н., По Италии, М., 1960; Алпатов М., Этюды по истории западноевропейского искусства, [2 изд., М., 1963]; Всеобщая история искусств, т. 2—5, М., 1960—64; Venturi A., Storia dell' arte italiana, v. 1—11, Mil., 1901—40; Salmi M., L'arte italiana, v. 1—3, Firenze, [1949]; Pittaluga M., Arte italiana, 10 ed., v. 1, Firenze, 1955; D'Ancona P. [ed altri], Storia dell'arte italiana, v. 1—3, Firenze, [1953—56]; Chastel A., L'art italien, v. 1—2, P., [1956]; Schlosser J. von, La letteratura artistica, Firenze, [1956]; Burckhardt J., Der Cicerone, Bd 1—2, Basel—Stuttg., 1957—59; Touring Club Italiano (ed.), Guide d'Italia (вышло 23 тома путеводителей по всем областям И.).

Архитектура.— Colasanti A., Le fontane d'Italia, Mil.—Roma, 1926; Haupt A. [Hrsg.], Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 13. bis 17. Jahrhundert, [Bd] 1—3, B., [1930]; Delogu G., Italienische Baukunst, Z., [1947]; Marchetti L. e Bevilacqua C., Basiliche e cattedrali d'Italia, Novara, [1950]; Kidder Smith G. E., Italy builds, L., [1955] (на англ. и итал. языках); Barbacci A., Il restauro dei monumenti in Italia, [Roma, 1956]; Atti del Convegno nazionale di storia dell'architettura, III, V, Roma—Firenze, 1938—57; Chierici G., Il palazzo italiano dal secolo XI al secolo XIX, pt. 1—3, Mil., [1952—57]; Briggs M. S., The architecture in Italy, L.—N.Y., 1961; Pillement G., L'Italie inconnue, 1—2, P., 1962—63.

Изобразительное искусство.—Бенуа А., История живописи, т. 1—2, СПБ, 1912; D'Ancona P., La miniature italienne du X au XVI siècle, P.—Brux., 1925; Mariani V., Storia della scenografia italiana, Firenze, 1930; Marle R. van, The development of the Italian schools of painting, v. 1—19, The Hague, 1923—38; Galetti U. e Camesasca E., Enciclopedia della pittura italiana, [v. 1—3], Mil., [1951]; Venturi L., La peinture italienne, v. 1—3, Gen., [1950—52]; Grassi L., Il disegno italiano dal trecento al seicento, Roma, [1956]; Salmi M., La miniatura italiana, Mil., [1956]; Pittura italiana. Testi di E. Carli, C. Gnudi, R. Salvini, F. Bellonzi, v. 1—4, Mil., 1959—60; Pope-Hennessy J., An introduction to Italian sculpture, pt 1—3, L., 1955—62; Всеволожская С. Н. [и др.], Итальянская живопись XIII—XVIII веков в собрании Эрмитажа, Л., 1964.

Искусство древнего периода

Hoernes M., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa..., 3. Aufl., durchgesehen und ergänzt von O. Menghin, W., 1925; Randall-MacIver D., The iron age in Italy. A study of those aspects of the early civilization which are neither Villanovan nor Etruskan, Oxf., 1927; Kaschnitz-Weinberg G., Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta, в кн.: Handbuch der Archäologie, begründet von W. Otto, fortgeführt von R. Herbig, Bd 2, Lieferung 4., Münch., 1954; Zervos Chr., La civilisation de la Sardaigne..., P., [1954]; Peroni R., Colonna G., Italica, в кн.: Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, [v.] 4, [Roma, 1961]; Pittioni R., Italien, urgeschichtliche Kulturen, в кн.: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa..., Supplementband 9, Stuttg., 1962. (См. также лит. при ст. *Рим Древний*).

Средневековое искусство

Общие работы.— Алпатов М. В., Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто, М.—Л., 1939; Лазарев В. Н., Неизвестный памятник флорентинской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века, в кн.: Ежегодник Института истории искусств [АН СССР]. 1956, М., 1957; его же, Происхождение итальянского Возрождения, т. 1—2, М., 1956—59; Wulff O., Altchristliche und byzantinische Kunst, Bd 1—2, Neubabelsberg, 1914—18 (Ergänzungsbd—1935); Toesca P., Storia dell'arte italiana, I (1—2)—II, Torino, 1927—51; Galassi G., Roma o Bizanzio, 1—2, Roma, 1930—53; Weise G., Die geistige Welt der Gotik und ihre Bedeutung für Italien, Halle (Saale), 1939; Morey C. R., Early Christian art, Princeton, 1942; Hermanin F., L'arte in Roma dal secolo VIII al XIV, Bologna, 1945; Alazard J., L'art italien des origines à la fin du XIV siècle, P., 1949; Lavagnino E., L'arte medioevale, Torino, 1949; Talbot Rice D., The beginnings of Christian art, L., 1957; Volbach W., Early Christian art, N. Y., 1962.

Архитектура.— Dehio G., Bezold G. von, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd 1—7, Stuttg., 1884—1901; Arata G. U., L'architettura arabo-normanna e il rinascimento in Sicilia, [pt. 1—2], Mil., 1914; Kingsley Porter A., Lombard architecture, v. 1—4, New Haven, 1915—17; Swoboda K. M., Römische und romanische Paläste, W., 1919; Ricci C., L'architettura romanica in Italia, Stuttg., 1925; Rivoira G. T., Lombardic architecture, v. 1—2, translation from the Italian, [2 ed.], Oxf., 1934; Shearer C., The renaissance of architecture in Southern Italy, Cambr., [1935]; Paatz W., Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toscana, Burg bei Magdeburg, [1937]; Argan G. C., L'architettura italiana del duecento e trecento, Firenze, 1938; Arata G., Architettura medioevale in Sicilia, Novara, 1942; Verzone P., L'architettura religiosa dell'alto medioevo nell'Italia settentrionale, Mil., 1942; Davies G., The origin and development of early Christian architecture, L., 1952; Braunfels W., Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, B., 1953; Wagner-Rieger R., Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, Bd 1—2, Graz—Köln, 1956—57; Decker H., Italia romanica, W.—Münch., [1958]; Conant K. J., Carolingian and romanesque architecture, Harmondsworth, 1959; Salmi M., L'architettura romanica in Toscana, Mil.—Roma, [s. d.].

Изобразительное искусство.— Toesca P., La pittura e la miniatura nella Lombardia..., Mil., 1912; Wilpert J., Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, Bd 1—4, Freiburg im Breisgau, 1916; Vitzthum G. und Volbach-Berlin W. F., Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien, Wildpark — Potsdam, [1924]; Salmi M., La scultura romanica in Toscana, Firenze, 1928; Haseloff A., Die vorromanische Plastik in Italien, Lpz., 1930; Offner R., Critical and historical corpus of Florentine painting, N. Y., 1930— (изд. продолжается); Toesca P., Die florentinische Malerei des XIV. Jahrhunderts, Firenze — Münch., 1930; Weigelt C., Die sienesische Malerei des XIV. Jahrhunderts, Firenze — Münch., [1930]; Jullian R., L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord, 1—2, P., 1945—49; Antal F., Florentine painting and its social background, L., [1947]; Demus O., The mosaics of Norman Sicily, L., 1949; Anthony E. W., Romanesque frescoes, Princeton, 1951; Meiss M., Painting in Florence and Siena after the Black Death, Princeton, 1951; Oertel R., Die Frühzeit der ita-

lienischen Malerei, Stuttg., [1953]; Crichton G. H., Romanesque sculpture in Italy, [L., 1954]; Carli E., La pittura senese, Mil., 1955; Salvini R., Wiligelmo e le origini della scultura romanica, Mil., 1956; Weidle W., Mosaici veneziani, Mil., 1956; Carli E., Pittura medioevale pisana, Mil., 1958; Schrade H., Malerei des Mittelalters, Bd 1—2, Köln, 1958—63; Carli E., La scultura lignea italiana, Mil., 1960; Brozzi M. e Tagliaferri A., Arte longobarda, 1—2, Cividale, 1961; Bologna F., La pittura italiana delle origini, Roma, 1962.

Искусство эпохи Возрождения

Общие работы.— Романов Н. И., История итальянского искусства (первая половина XV века), [М.], 1909; Вельфлин Г., Классическое искусство, СПБ, 1912; Колпинский Ю., Образ человека в искусстве эпохи Возрождения в Италии, М.—Л., 1941; Виппер Б. Р., Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590), М., 1956; Гуковский М. А., Итальянское Возрождение, т. 1—2, Л., 1961; Вазари Дж., Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, т. 1—2, М., 1956—63 (1-е рус. изд.— М., 1933); Bode W., Die Kunst der Frührenaissance in Italien, B., 1923; Schubring P., Die Kunst der Hochrenaissance in Italien, B., 1926; Dvořák M., Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, Bd 1—2, Münch., 1927—29; Hoffmann H., Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock. Die italienische Kunst des XVI. Jahrhunderts, Z.—Lpz., 1938; Panofsky E., Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the Renaissance, N. Y., 1939 (последнее изд.—1962); Blunt A., Artistic theory in Italy. 1450—1600, Oxf., 1940 (последнее изд.—1962); Paatz W., Die Kunst der Renaissance in Italien, Z.—W., [1953]; D'Ancona P. e Gengaro M., Umanesimo e Rinascimento, Torino, 1958; Wind E., Pagan mysteries in the Renaissance, New Haven, 1958; Chastel A., Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, P., 1959; Panofsky E., Renaissance and renascences in western art, 1—2, Stockh., 1960; Würtenberger F., Der Manierismus. Der europäische Stil des 16. Jahrhunderts, W.—Münch., 1962.

Архитектура.— Вельфлин Г., Ренессанс и барокко, СПБ, 1913; Бартенев И. А., Зодчие итальянского Ренессанса, Л., 1936; Strack H., Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien, [Bd 1—2], B., 1882; Burckhardt J., Geschichte der Renaissance in Italien, 4. Aufl., Stuttg., 1904; Geymüller H. von, Stegmann C. von, Die Architektur der Renaissance in Toscana, Bd 1—11, Münch., 1885—1908 (в рус. пер.— вып. 1—3, М., 1936—41); Frankl P., Die Renaissancearchitektur in Italien, Lpz., 1912; Patzak B., Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, Bd 1—3, Lpz., 1908—13; Durm J., Die Baukunst der Renaissance in Italien, Lpz., 1914; Frankl P., Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Lpz., 1914; Ricci C., Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien, Stuttg., 1923; Schubring P., Die Architektur der italienischen Hochrenaissance, Münch., [1924]; Baum J., Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, 2. Aufl., Stuttg., 1926; Anderson W. J., The architecture of the Renaissance in Italy, 5 ed., L., [1927]; Willich H., Zucker P., Die Baukunst der Renaissance in Italien, Wildpark — Potsdam, [s. a.]; Giovannoni G., Saggi sull'architettura del Rinascimento, 2 ed., Mil., 1935; Zürcher R., Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento, Basel, 1947; Wittkower R., Architectural principles in the age of humanism, 2 ed., L., 1952; Shepherd J. C., Jellicoe G. A., Italian gardens of the Renaissance, L., 1953; Magagnato L., Teatri italiani del cinquecento, Venezia, 1954; Münter G., Idealstädte, B., 1957; Bonelli R., Da Bramante a Michelangelo, Venezia, 1960; Lowry B., Renaissance architecture, N. Y., 1962.

Изобразительное искусство.— Зайчик Р., Люди и искусство итальянского Возрождения, пер. с нем., М., 1906; Патер В., Ренессанс. Очерки искусства и поэзии, М., 1912; Гращенков В. Н., Рисунок мастеров итальянского Возрождения, М., 1963; Смирнова И. А., Тициан и венецианский портрет XVI века. К вопросу о Высоком и позднем Возрождении, М., 1964; Bode W., Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas, 1—11, Münch., 1892—1904; Morelli G., Italian painters. Critical studies of their works, 1—2, L., 1900—07; Berenson B., The study and criticism of Italian art, series 1—3, L., 1901—16; Crowe J. and Cavalcaselle G., A history of painting in Italy, v. 1—6, L., 1903—14; Bode W., Florentiner Bildhauer der Renaissance, B., 1911; Crowe J. and Cavalcaselle G., A history of painting in North Italy, v. 1—3, L., 1912; Voss H., Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Bd 1—2, B., 1920; Planiscig L., Venezianische Bildhauer der Renaissance, W., 1921; Schubring P., Cassoni, 1—3, Lpz., 1923; Hill G., A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini, v. 1—2, L., 1930; Berenson B., Italian pictures of the Renaissance, Oxf., 1932 [L., 1957 (Venetian school, 1—2); N. Y., 1963 (Florentine school, 1—2)]; его же, The drawings of the Florentine painters, v. 1—3, Chi., 1938; Saxl F., Classical antiquity in Renaissance painting, L., 1938; Hind A., Early Italian engraving, v. 1—7, L., 1938—48; Tietze H. and Tietze-Conrat E., The drawings of the Venetian painters in the XV and XVI centuries, N. Y., [1944]; Pallucchini R., La pittura veneziana del cinquecento, v. 1—2, Novara, 1944; Longhi R., Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze, 1946; Galassi G., La scultura fiorentina del quattrocento, Mil., [1949]; Valentiner W. R., Studies of Italian Renaissance sculpture, L., 1950; Francastel G., Histoire de la peinture italienne, 1—2, P., 1955—58; Pallucchini R., La pittura veneta del quattrocento, Bologna, 1956; Longhi R., Opere complete, v. 1, 5 (Scritti giovanili; Officina ferrarese), Firenze, 1956—61; Friedlaender W., Mannerism and anti-mannerism in Italian painting, N. Y., 1957; Gould C., An introduction to Italian Renaissance painting, L., 1957; White J., The birth and rebirth of pictorial space, L., [1957]; Zeri F., Pittura e controriforma, Torino, 1957; Lecaldano P., I grandi maestri della pittura italiana del quattrocento, 1—2, Mil., 1957—63; Dell'Acqua G. A., Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, Mil., 1959; Borsook E., The mural painters of Tuscany, L., 1960; Briganti G., La maniera italiana, Roma, 1961 (нем. изд. — Dresd., 1961); Freedberg S., Painting of the High Renaissance in Rome and Florence, v. 1—2, Cambr. (Mass.), 1961; Беренсон Б., Живописцы итальянского Возрождения, М., 1965.

Искусство 17—18 веков

Общие работы.— Riegl A., Die Entstehung der Barockkunst in Rom, W., 1908; Weisbach W., Barock als Kunst der Gegenreformation, B., 1921; Ricci C., Baroque architecture and sculpture in Italy, Stuttg., 1926; Sitwell S., Southern baroque art, [3 ed.], L., 1930; Fokker T., Roman baroque art, v. 1—2, L., 1938;

Golzio V., Il seicento e il settecento, Torino, 1950; Wittkower R., Art and architecture in Italy. 1600 to 1750, Harmondsworth, 1958; Lees-Milne J., Baroque in Italy, N. Y., 1960.

Архитектура.— Быков В. Е., Архитектура Италии и Франции XVII столетия, М., 1958; Brinckmann A. E., Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, 5. Aufl., Wildpark — Potsdam, 1931; Delogu G., Architettura italiana del seicento e del settecento, pt. 1—2, Firenze, 1935; Kaufmann E., Architecture in the age of reason, Cambr. (Mass.), 1955.

Изобразительное искусство. — [Антонова И. А., Либман М. Я. и др. (составители)], Выставка итальянской живописи XVII и XVIII веков... Каталог, М., 1961; Либман М. Я., «Художники реальности» в Италии XVII—XVIII веков, в кн.: 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Сборник статей, М., 1962; Pevsner N., Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko, Wildpark — Potsdam, 1928; Fiocco G., La pittura veneziana del seicento e del settecento, Verona, 1929; Mahon D., Studies in seicento art and theory, L., 1947; Morassi A., La pittura del seicento e settecento in Liguria. Catalogo della mostra, Mil., 1947; Marangoni M., Arte barocca, 2 ed., Firenze, 1953; Testori G. e Cipriani R., I pittori della realtà in Lombardia. Catalogo della mostra, Mil., 1953; Causa R., Pittura napoletana dal XV al XIX secolo, Bergamo, 1957; Arcangeli F. [ed altri], Maestri della pittura del seicento emiliano. Catalogo critico, Bologna, 1959; Levey M., Painting in XVIII century Venice, L., 1959; Zampetti P. [ed altri], La pittura del seicento a Venezia. Catalogo della mostra, Venezia, 1959; Pallucchini R., La pittura veneziana del settecento, Venezia — Roma, [1960]; De Logu G., Natura morta italiana, Bergamo, 1962; L'ideale classico del seicento in Italia e la pittura di paesaggio. Catalogo della mostra, Bologna, 1962; Waterhouse E., Italian baroque painting, N.Y.—L., [1962]; Haskell F., Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the baroque, L., 1963.

Искусство 19—20 веков

Архитектура.—Ремпель Л. И., Архитектура послевоенной Италии, [М., 1935]; Кацнельсон Р. А., Новейшая архитектура Италии, М., 1963; Melani A., L'architettura nel secolo XIX, Mil., 1899; Veronesi G., Difficoltà politiche dell'architettura in Italia 1929—1940, Mil., [1953]; Nestler P., Neues Bauen in Italien, Münch., [1954]; Pagani C., Architettura italiana oggi..., Mil., 1956; Pica A., Recent Italian architecture, Mil., 1959; Zevi B., Storia dell'architettura moderna, Torino, 1961.

Изобразительное искусство.— Колпинский Ю., Фашизм и монументальное искусство, «Искусство», 1934, № 4; Херсонская Е., Неореализм в итальянском изобразительном искусстве, в сб.: Художественные направления в современном зарубежном искусстве, [М.], 1959; Boito C., Scultura e pittura d'oggi, Roma, 1877; Somarè E., Storia dei pittori italiani dell'ottocento, Mil., 1928; Ojetti U., La pittura italiana dell'ottocento, Mil.— Roma, [1929]; Brizio A. M., Ottocento—novecento, Torino, 1939; Artisti veneti dell'ottocento e del novecento, a cura di D.Varagnolo, Venezia, 1945; Carrà C., Il rinnovamento delle arti in Italia, Mil., [1945]; Bernardi M., Ottocento piemontese. Scritti d'arte, Torino, [1946]; Cairola S., Arte italiana del nostro tempo, Bergamo, 1946; Cecchi E., Pittura italiana dell'ottocento, Mil., 1946; Cazzullo M. P., La scuola toscana dei macchiaiuoli, Firenze, [1948]; Sapori F., Scultura italiana moderna, Roma, 1949; Apollonio U., Pittura italiana moderna, Venezia, 1950; Carrieri R., Pittura e scultura d'avanguardia in Italia, Mil., 1950; Lettere dei macchiaiuoli, [a cura di] L. Vitali, [Torino], 1953; Marchiori G., Scultura italiana moderna, [s. l.], 1953; De Logu G., Pittura italiana dell'ottocento, Bergamo, [1955]; Ballo G., Pittori italiani dal futurismo a oggi, [Roma, 1956]; Carandente G., I macchiaioli. Catalogo..., Roma, [1956]; Lavagnino E., L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei, t. 1—2, [Torino, 1956]; Sauvage T., Pittura italiana del dopoguerra (1945—1957), [Mil. 1957]; Maltese C., Storia dell'arte in Italia. 1785—1943, Torino, 1960; Taylor J. C., Futurism, N. Y., 1961.

Декоративное искусство

Кубе А. Н., Венецианское стекло, П., 1923; его же, История фаянса, Берлин, 1923; Соболев Н. Н., Очерки по истории украшения тканей, [М.—Л.], 1934; Шелковников Б. А., Художественное стекло, Л., 1962; Odom W., A history of Italian furniture, v. 1—2, N. Y., 1918—20; Pedrini A., Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni del Rinascimento in Italia. Secoli XV e XVI, Firenze, 1948; Rogers M. R., Italy at work. Her renaissance in design today, [Roma, 1950]; Rackham B., Italian maiolica, L., 1952; Lane A., Italian porcelain, L., [1954]; Marchini G., Le vetrate italiane, Roma — Mil., 1955; Terni de Gregory W., Vecchi mobili italiani. Tipi in uso dal secolo XV al secolo XX, Mil., 1955; Gasparetto A., Il vetro di Murano, Venezia, 1958; Krauss F., Intarsien, Lpz., 1958; Perrot P. N., Three great centuries of Venetian glass, N. Y., 1958 (каталог выставки); Gasparetto A., Vetri di Murano. 1860—1960, Verona, 1960; Giacomo J., La majolique de la Renaissance, P., 1961; Mariacher G., Italian blown glass. From Ancient Rome to Venice, N. Y., 1961; Viale Ferrero M., Arazzi italiani, Mil., 1962.

Народное искусство

Сельская архитектура.— Hooker M. O. (text by K. Hooker and M. Hunt), Farmhouses and small provincial buildings in Southern Italy, N. Y., [1925]; Pagano G. e Daniel G., Architettura rurale italiana, Mil., 1936; Rocchi S. de, Guida bibliografica allo studio dell'abitazione rurale in Italia, Firenze, 1950; Ricerche sulle dimore rurali in Italia, № 1—21, Firenze, 1940—53 (Centro di studi per la geografia etnologica); Medici R. F., Architettura rurale, Bologna, [1956].

Декоративно-прикладное искусство.— Mostra del folklore. Roma. 1953. Catalogo, Roma, [s. a.]; Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni popolari. Guida, a cura di Paolo Toschi, Roma, 1956; Liverani G., La maiolica italiana, Mil., [1958]; Toschi P., Arte popolare italiana, Roma, [1960]; Tucci G., Arte popolare italiana, «L'Universo», 1961, № 6, p. 1199—1218.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АГРИДЖЕ́НТО (Agrigento; др.-греч. Акрагант, Акрагас, Ἀκράγας; лат. Агригентум, Agrigentum) — г. в Сицилии, осн. греками из Гелы (Сицилия) в 582—580 до н. э. Дорич. периптеры — храмы Геракла (конец 6 в. до н. э.), **Геры Лацинии** (ок. 470 до н. э.) и **Конкордии** (ок. 440 до н. э.). **«Храм Кастора и Поллукса»** (фрагменты храмов 5 и сер. 3 вв. до н. э.); храмы **Зевса Олимпийского** (псевдодиптер с гигантскими фигурами атлантов, после 480 до н. э.) и Асклепия (храм в антах, 5 в. до н. э.). Остатки гор. стены (нач. 5 в. до н. э.) и жилого квартала 2—1 вв. до н. э., башенное **«надгробие Ферона»** (1 в. до н. э.), катакомбы (4—5 вв. н. э.). Готич. ц. Сан-Никола (13 в.), собор (13—14 вв.).

Гор. археологич. музей, осн. в 1864. **Гал. совр. иск-ва. Антикварium «Золотой виллы». Епарх. музей.**

Лит.: Griffo P., ... Agrigento, [2 ed.], Agrigento, 1955.

АКРАГА́НТ, Акрагас,— ныне *Агридженто.*

АМА́ЛЬФИ (Amalfi) — г. в Кампании. Известен с 6 в. **Собор** (11 в., перестроен в 1203, а затем в 1701—31 в стиле барокко; фасад восстановлен в формах 13 в. в 1875—94) с бр. дверьми (выполнены ок. 1066 в Константинополе), романской кампанилой (1180—1276) и клуатром («Кьостро дель Парадизо»; 1266—68).

Лит.: Imperatore G., Amalfi nella natura, nella storia e nell'arte, Amalfi, 1956.

АНКО́НА (Ancona; др.-греч. Анкон, Ἀγκών) — г. в Марке. Вырос на месте виллановианского и пиценского поселений, в 4 в. до н. э. стал колонией Сиракуз. Остатки др.-греч. храма Афродиты (под собором) и рим. гор. стены, амфитеатр (конец 1 в. до н. э.— 1-я пол. 2 в. н. э.), **триумф. арка Траяна** (после 115, Аполлодор из Дамаска, см. *Рим Древний*). Романские **собор Сан-Кириако** (11—13 вв.) и **ц. Санта-Мария делла Пьяцца** (12— нач. 13 вв.), романско-готич. ц. **Сан-Франческо делле Скале** [12—13 вв.; портал — ок. 1455, Джорджо да Себенико (Юрий Далматинец, см. *Хорватия*)], готич. **Лоджия деи Мерканти** (1454—59, Джорджо да Себенико). Палаццо дель Говерно (или дельи Анциани; начато в 1270 Маргаритоне д'Ареццо, окончено *Франческо ди Джорджо* в 1486—93). Лазарет (1733) и фасад ц. Иль Джезу́ (1743) — оба Л. *Ванвителли*; ц. Сан-Доменико (1763—88, К. Маркьонни).

Нац. музей Марке: италийские, греч. и рим. древности. **Пинакотека «Франческо Подести»** (в Палаццо дель Говерно). **Епархиальный музей.**

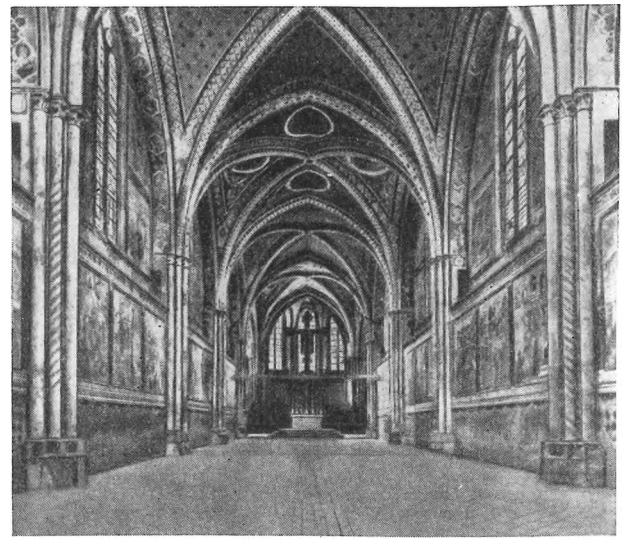
Лит.: Natalucci M., Ancona attraverso i secoli, v. 1—3, Città di Castello, 1960.

АРЕ́ЦЦО (Arezzo; лат. Арреций, Arretium) — г. в Тоскане. Осн. этрусками. Остатки этрусской гор. стены (3—2 вв. до н. э.). Романская **ц. Пьеве ди Санта-Мария** (12 в.; гл. фасад — нач. 13 в.; полиптих в алтаре — 1320, П. *Лоренцетти*; кампанила — 1330), романо-готич. **собор** (конец 13—16 вв.), готич. церкви Сан-Доменико (1275, внутри — «Распятие» *Чимабуэ*) и Сан-Франческо (с 1322; в хоре — цикл фресок *Пьеро делла Франческа*, 1452—66), готич. **Палаццо делла Фратернита́ деи Лаичи** (1375—77; расширено в 15 в., Бернардо *Росселлино*), **ц. Санта-Мария делле Грацие** (13 в.; портик — ок. 1490, *Бенедетто да Майано*). Палаццо делле Лодже (1573—81, Дж. *Вазари*).

Археологич. музей Меченате, осн. в 1823. **Пинакотека и музей ср.-век. и совр. иск-ва. Дом Джорджо Вазари:** росписи и архив Дж. Вазари, произв. тосканских маньеристов.

Лит.: Del Vita A., Guida di Arezzo, Arezzo, 1956.

АССИ́ЗИ (Assisi; лат. Азизиум, Asisium) — г. в Умбрии. Осн. этрусками на гребне горы Субазио. Сохранил облик ср.-век. укрепл. г., включает ансамбль располож. на разных уровнях площадей. Остатки рим.



Ассизи. Верхняя церковь Сан-Франческо. 1228—53.

оборонит. стены на этрусских фундаментах, форума, **храма Минервы** (1 в. до н. э., перестроен в 16—17 вв.), театра, амфитеатра, жилого дома с декор. росписями. Романские ц. Санта-Мария Маджоре (12 в., Джованни да Губбио), ц. Сан-Пьетро (фасад —1268) и **собор Сан-Руфино** (начат в 1140 Джованни да Губбио, освящён в 1228; крипта—9 в.; интерьер—1571, Г. *Алесси*); романо-готич. **ц. Санта-Кьяра** (1257—65, Филиппо да Кампелло). Комплекс **Сан-Франческо** (с 1228): мон., Верхняя ц. (1228—53, фрески рим. мастеров и *Чимабуэ*), Нижняя ц. (арх. Фра Элиа; портик — 1487, Б. Понтелли; фрески Чимабуэ, *Симоне Мартини* и П. *Лоренцетти*; крипта с захоронением св. Франциска — 1318), кампанила (1239). Палаццо дель Капитано дель Пополо (1282) с башней (1212—1305), Палаццо деи Приори (1337), крепостные стены 12—13 вв. с фортами **Рокка Маджоре** (1367) и **Рокка Миноре.**

Гор. музей: колл. античного иск-ва. **Сокровищница Сан-Франческо. Коммун. пинакотека. Музей капитула. Музей церкви Санта-Мария дельи Анджели. Гал. религ. совр. иск-ва.**

Лит.: Zocca E., Assisi e dintorni, Roma, 1954; Bovini G., Assisi..., Mil., 1957; Chierichetti I., Assisi, Mil., 1957.

БЕ́РГАМО (Bergamo; лат. Бергомум, Bergomum)— г. в Ломбардии, первоначально — кельтское поселение. «Старый г.» расположен на возвышенности и окружён венец. стенами (1561—88). Пам. «Старого г.»: остатки рим. гор. стены, терм и водопровода 1-х вв. н. э.; **Палаццо делла Раджоне** (ок. 1199), романская **ц. Санта-Мария Маджоре** (1137; порталы трансептов — 1353, Джованни да Кампионе; интерьер — 17 в.; купол — 1615, Ф. М. Рикини; кампанила — 1436) с перестроенной в 18 в. капеллой Коллеони (1470—76, Дж. А. Амадео; фрески — 1733, Дж. Б. *Тьеполо*), **баптистерий** (1340, Джованни да Кампионе; перестраивался в 1898), собор (начат в 1459 А. *Филарете*, перестроен в 1689 К. *Фонтаной*; фасад — 1886, Боничелли). В «Новом г.»: ц. Санто-Спирито (1521), Палаццо Нуово (начато ок. 1593, А. Ванноне; с 1611—В. *Скамоцци*; фасад—20 в.), дворец Академии Каррара (1810, Галициоли), ансамбль Пьяцца Витторио Венето и Пьяцца Данте (1919—29, М. *Пьячентини*).

Гал. Академии Каррара: работы венец., ломбардских и тосканских худож. 15—16 вв. **Археологич. музей.**

Лит.: Pesenti P., Bergamo, Bergamo, 1927.

БОЛО́НЬЯ (Bologna; по-этрусски Felsina; лат. Б о н о н и я, Bononia) — г. в Эмилии-Романье. Осн. этрусками в 6 в. до н. э. Остатки виллановианского поселения (9—6 вв. до н. э.), некрополи 6—4 вв. до н. э. Кварталы жилых домов 14—16 вв. с кирп. фасадами (частично облицов. терракотой) и образующими сплошные гал. вдоль ул. аркадами в 1-м этаже. Ансамбль Пьяцца Маджоре: **ц. Сан-Петронио** (начата в 1390 Антонио ди Винченцо, строилась до 1659, осталась неоконченной; скульптура портала — 1425—38, *Якопо делла Кверча*), **Палаццо дель Подеста́** (13 в.; перестроено в 15 в. по проекту А. Фьораванти, см. *РСФСР*) с Торре дель Аренго (1212), Палаццо Комунале (13 в.; частично перестроено в 1425—28 Ф. Фьораванти), аркады на вост. стороне пл. (16 в., Дж. *Виньола*). На пл. Нептуна — **«дворец короля Энцо»** (1246) и **фонтан** (1566, скульптор *Джамболонья*). **Колледжо ди Спанья** (1365, М. Г'аттапона; двор —16 в.), **Лоджия делла Мерканция** (с 1383, Антонио ди Винченцо); комплекс ун-та (15—16 вв.; гал. на фасадах —1563, Ф. Террибилия; двор Оспедале делла Морте —1450); театр Комунале (1756, А. Биббиена; в дальнейшем перестраивался). Романский комплекс **Сан-Стефано** (11—13 вв.); церкви **Сан-Доменико** (с 1221, реконстр. в 18 в.; статуя ангела — *Микеланджело*), **Сан-Франческо** (1236—63) и **Санта-Мария деи Серви** (с 1346; в интерьере — «Мадонна» *Чимабуэ*) с ведущей к ней аркадой дл. 3 *км*. Романские наклонные дома-башни **Торре Азинелли** (1009—1119) и **Торре Гаризенда** (1110; выс.—96,7 *м*, отклонение от оси —1,23 *м*), дом Изолани (1451—55); дворцы **Бевилаква** (с 1474), Бентивольо (1551—55) и Салем (1577—87, Д. Тибальди).

Нац. пинакотека, осн. в 1808. **Гор. музей,** осн. в 1881. **Художеств.-промышл. музей и гал. Давиа-Барджеллини. Гал. совр. иск-ва. Музей Сан-Петронио. Музей Сан-Стефано. Музей Сан-Доменико. Коммун. коллекции иск-ва** (в Палаццо Комунале).

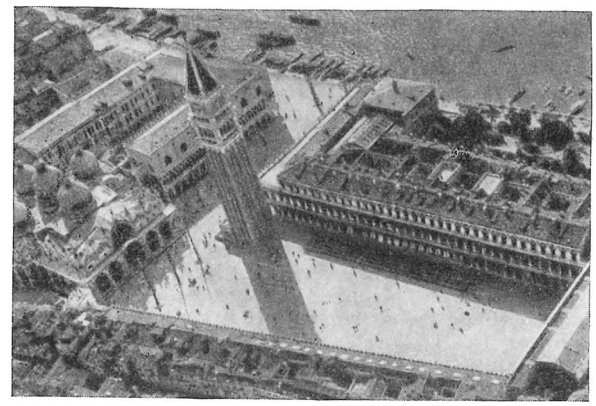
Лит.: G r e n i e r A., Bologne villanovienne et étrusque..., P., 1912; R o v e r s i A., B e s e g h i U., Bologna, Bologna, [1957]. T i b a l d u c c i G., Bologna, Torino, 1960.

БРЕ́ШИА, Б р е ш а (Brescia; лат. Б р и к с и я, Brixia),— г. в Ломбардии. Был подчинён Римом в 225 до н. э., с 11 в. н. э.— коммуна, в 1426—1797 подчинён Венеции. Остатки рим. храма (73 н. э.), театра, курии и форума. Ц. Сан-Сальваторе (заложена в 753), **Бролетто** (ратуша; 1187—1230; башня — 11—12 вв.); соборы — **Ротонда** (Дуомо Веккьо; нач. 12 в.; крипта — не позже 11 в., пресбитерий — 15 в.) и Дуомо Нуово (1604, Дж. Б. Лантана; купол—1825, Л. Каньола); **гал. Монте ди Пьета́** (1484, А. Цурленго), **ц. Санта-Мария деи Мираколи** (1488—1581, после 1945 сохранился только фасад), **Палаццо Комунале** (Лоджия; 1492—1574, начато Т. Фроментоне; верхняя часть — с 1554, Я. *Сансовино*, Г. *Алесси*, А. *Палладио*, Дж. А. Рускони; надстройка — 1769—73, Л. *Ванвителли*). Комплекс зданий гражд. госпиталя (начат в 1938 А. Бордони), Пьяцца делла Виттория (реконструкция 1932, М. *Пьяченти́ни*).

Др.-рим. музей, открыт в 1830. **Музей христианской эпохи,** открыт в 1882. **Пинакотека Тозио Мартинengo.**

Лит.: S c h m i d E., Verona. Brescia, Frauenfeld, 1961.

ВЕНЕ́ЦИЯ (Venezia) —г. в Венето, на сев.-зап. берегу Адриатич. моря. Расположен среди лагуны на 118 островах, имеет свыше 100 каналов и ок. 400 мостов; с материком связан железной дорогой (1841—46) и виадуком (1932, дл. 3,62 *км*). Возник в 5—6 вв., с 11 в.—сильнейшая торговая морская респ.; экономич. расцвет — в 14—15 вв., культурно-художеств.— до конца 18 в. Для планировки В., изрезанной сетью многочисл. каналов и раздел. изгибающимся в виде буквы S Большим каналом, характерны нерегулярность, узость пешеходных проходов (до 1,5 *м*) и теснота застройки, восходящей к 14—16 вв.



Пьяцца Сан-Марко и Пьяццетта в Венеции.

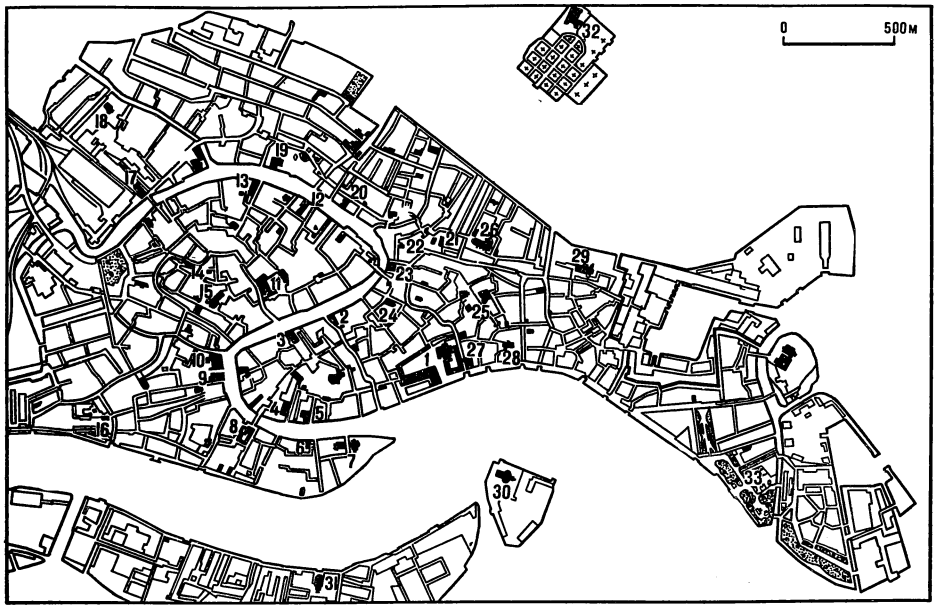
А р х. а н с а м б л и. Обществ. центр В.— **Пьяцца Сан-Марко** и раскрывающая её на лагуну **Пьяццетта.** На Пьяцца Сан-Марко: 5-купольный центрич., визант. типа **собор св. Марка** [Сан-Марко; 829—832, перестроен в 1073—95; готико-ренессансный фасад окончен в 15 в., украшен резьбой, скульптурой и моз. в 13—18 вв.; над центр. аркой — 4 бр. коня (4—3 вв. до н. э.), привез. из Константинополя в 1204; визант. бр. двери — 11 в.; в интерьере—мр. мозаичные полы (с 11 в.), моз. 12—14 вв., мр. алтарная преграда (14 в.), «заалтарный образ» Пала д'Оро (10—14 вв.)], Часовая башня (1496—99, Мауро *Кодуччи*; фигуры «мавров» — А. делла Анкоре), Ст. Прокурации (1480, М. Кодуччи; 1511—14, П. *Ломбардо*, Б. Бон Младший и Г. Бергамаско), кампанила (888—1517, верх — Б. Бон Младший; упала в 1902, восстановлена в 1912), Новые Прокурации (1584—1611, В. *Скамоцци*; 1640, Б. *Лонгена*) и Новый корпус (1810, Дж. Соли). На Пьяццетте: колонны из гранитных монолитов (привез. в 1127 из Египта и увенч. статуями льва св. Марка и св. Феодора на драконе), Старая б-ка Сан-Марко (1536—54, Якопо *Сансовино*; окончена в 1583, В. Скамоцци), Лоджетта у основания кампанилы (с 1537, Я. Сансовино) и **Дворец дожей** [ныне музей; строился с 9 в.; юж. корпус, выходящий на набережную,— 14 в. (балкон — 1404, Паоло делле Масенье и Пьетро Паоло); зап. корпус, выходящий на Пьяццетту,— 1424—42, Дж. и Б. Бон; Порта делла Карта — 1438—42, они же; вост. корпус — 1483—98, А. Риццо; во дворе — арка Фоскари (1457, А. Бреньо, А. Риццо), дворик Сенаторов (1507, Дж. Спавенто и Скарпаньино), лестница Гигантов (1484—1501, А. Риццо; на ней — статуи Нептуна и Марса, 1554, Я. Сансовино), бр. колодцы (1556—59, Н. да Конти); внутри дворца — Золотая лестница (1559, по рис. Я. Сансовино; окончена в 1577, В. Скамоцци; скульпт. декорация — А. *Виттория*), зал Большого совета с картинами *Тинторетто* и *Веронезе* и другие залы с картинами Тинторетто]. На **Пьяцца Санти-Джованни э Паоло:** одноим. готич. ц. (1246—1430), **Скуола Гранде ди Сан-Марко** (проект—1488—90, П. Ломбардо и Дж. Буора; окончена М. Кодуччи; скульпт. декорация — Т. *Ломбардо*) и конный пам. кондотьеру Б. Коллеони (А. *Верроккьо*). П а м. с р. в е к о в. Склад Фондако деи Турки (13 в.). **Ц. Санта-Мария Глориоза деи Фрари** (1338—1443; в интерьере — «Ассунта» и «Мадонна Пезаро» *Тициана*; кампанила — 1396). Готич. здания 15 в.: Ка Фоскари, Палаццо Лоредан, **Ка д'Оро** (1422—40, Дж. и Б. Бон). Арсенал (1104; перестраивался в 14, 15 и 19 вв.; портал — 1460, А. Гамбелло). Р е н е с с а н с. **Скуола ди Сан-Джованни Эванджелиста** (расширена в 15 в.; лест-

ница —1489, М. Кодуччи). **Ц. Сан-Дзаккария** (с 10 в.; перестроена в 1444—65 А. Гамбелло; фасад —1480—1500, М. Кодуччи). **Ц. Санта-Мария деи Мираколи** (1481—89, П. Ломбардо), **Палаццо Дарио** (1487, школа П. Ломбардо). Постройки М. Кодуччи: **Палаццо Вендрамин-Калерджи** (1481—1509, окончено П. Ломбардо), ц. Санта-Мария Формоза (1492; фасад — 16 в.), ц. Сан-Джованни Кризостомо (1498—1504), **Палаццо Корнер-Спинелли** (конец 15 — нач. 16 вв.). Дворцы Кавалли, Мочениго и Пизани — все конца 15 — нач. 16 вв. Ц. Сан-Рокко (1495, Б. Бон Младший; перестроена в 1725, Скальфаротто). Постройки. Скарпаньино: склад Фондако деи Тедески (1505—08, в основе — здание 13 в.; фрагмент фрески *Джорджоне*), **Скуола Гранде ди Сан-Рокко** (1517—50, начата в 1515—17 Б. Боном Младшим; картины Тинторетто), Фабрике Веккье (с 1522), Палаццо деи Камерленги (налоговое управление; 1522—28, совм. с Г. Бергамаско), ц. Сан-Себастьяно (1544—48; картины Веронезе). Постройки Я. Сансовино: ц. Сан-Сальваторе (начата в 1506 Джорджо Спавенто, окончена в 1534), **Палаццо Корнер суль Каналь Гранде** (с 1532), ц. Сан-Франческо делла Винья (1534; фасад —1572, А. *Палладио*), монетный двор Дзекка (с 1536), Фабрике Нуове (1552—55). **Палаццо Гримани** (1556—72, М. *Санмикели*). Постройки А. Палладио: мон. Каритá (1561), **ц. и мон. Сан-Джорджо Маджоре** (на одноим. о-ве; 1565—80), **ц. Иль Реденторе** (на о-ве Ла Джудекка; окончена в 1592). Мост Риальто через Б. канал (1588—92, А. да Понте). Тюрьма (с 1560— Дж. А. Рускони; с 1589— А. да Понте; окончена в 1614), соедин. с Дворцом дожей мостом Вздохов (1600, А. Контини). Барокко. Постройки Б. Лонгены: церкви **Санта-Мария делла Салуте** (1631—81) и Санта-Мария де Скальци (1670—80), дворцы **Редзонико** (1660) и **Пезаро** (окончен в 1710). 20 в е к. Каса делле Дзаттере (1957, И. Гарделла); новый индустр. и жилой р-н на материке — Маргера (с 1917).

Биеннале, междунар. художеств. выставка (каждые 2 гг.), осн. в 1895. **Музей Коррер,** осн. в 1830: иск-во 14—16 вв. **Междунар. гал. совр. иск-ва** (во дворце Пезаро), осн. в 1897. **Гал. Академии,** осн. в 1807. **Археологич. музей. Музей собора св. Марка** (Museo Marciano), осн. в 1884. **Сокровищница собора св. Марка. Пост. выставка сокровищ б-ки Сан-Марко. Гал. Куэрини-Стампалия:** венец. иск-во 15—18 вв. **Пинакотека Манфрединиана и собр. патриаршей семинарии. Вост. музей** (во дворце Пезаро). **Музей конгрегации арм. мхитаристов Венеции** (на о-ве Сан-Ладзаро дельи Армени): колл. др.-егип. и рим. иск-ва, арм. миниатюр. **Гал. Джорджо Франкетти в Ка д'Оро,** открыта в 1927. **Собрания венец. сеттеченто** (во дворце Редзонико), осн. в 1936.

В лагуне В.: на о-ве М у р а н о — романская ц. Санти-Мария э Донато (12 в.) и **Музей стекла** (осн. в 1935: венец. стекло 16—18 вв.); на о-ве Т о р ч е л л о — 8-гранная церковь Санта-Фоска (11 в.) и **собор** (639, перестроен в 867 и 1008; мозаики 9 и 12 вв.; кампанила восходит к 11 в.).

План Венеции: 1 — Пьяцца Сан-Марко и Пьяццетта; 2 — церковь Сан-Лука и Палаццо Гримани; 3 — Палаццо Корнер-Спинелли; 4 — Палаццо Пизани; 5 — Палаццо Корнер суль Каналь Гранде; 6 — Палаццо Дарио; 7 — церкви Санта-Мария делла Салуте и Сан-Грегорио; 8 — Галерея Академии; 9 — Палаццо Редзонико; 10 — Ка Фоскари; 11 — Палаццо Соранцо, Палаццо Корнер-Мочениго и церковь Сан-Поло; 12 — Палаццо Пезаро; 13 — Фондако деи Турки и церковь Сан-Джованни Деколлато; 14 — Скуола ди Сан-Джованни Эванджелиста; 15 — церкви Санта-Мария Глориоза деи Фрари и Сан-Рокко и Скуола Гранде ди Сан-Рокко; 16 — церковь Сан-Себастьяно; 17 — церковь дельи Скальци; 18 — церковь Сан-Джоббе; 19 — Палаццо Вендрамин-Калерджи; 20 — Ка д'Оро; 21 — Палаццо Санудо и церковь Санта-Мария деи Мираколи; 22 — церковь Сан-Джованни Кризостомо; 23 — Фондако деи Тедески и мост Риальто; 24 — церковь Сан-Сальваторе; 25 — церковь Санта-Мария Формоза, Палаццо Куэрини-Стампалия и Палаццо Гримани; 26 — Пьяцца Санти-Джованни э Паоло; 27 — мост Вздохов и тюрьма; 28 — церковь Сан-Дзаккария; 29 — церковь Сан-Франческо делла Винья; 30 — церковь и монастырь Сан-Джорджо Маджоре; 31 — церковь Иль Реденторе; 32 — церковь Сан-Микеле ин Изола; 33 — Биеннале.



Лит.: Венеция. Архитектурные памятники, [Л.], 1938; Trincanato E. R., Venezia minore, Mil., 1948; Brunetti M., Lorenzetti G., Venezia nella storia e nell'arte, Venezia, 1950; Decker H., Venedig, W., 1952; Murano M., A new guide to Venice and her islands, Florence, [1956]; Mazzotti G., Palladian and other Venetian villas, [Rome], 1958; Bassi E., Trincanato E. R., Il Palazzo Ducale..., Mil., 1960; Muratori S., Studi per una operante storia urbane della città di Venezia, Roma, 1961; Bassi E., Architettura del sei- e settecento a Venezia, Napoli, 1962.

ВЕРÓНА (Verona) — г. в Венето. Возник в античный период на месте поселений, восходящих к эпохе бр. С 89 до н. э.— рим. колония. С нач. 12 в.— гор. респ. В 13—14 вв.—тирания (род Скалигеров). В. расположена в излучине р. Адидже, защищ. линиями укреплений — рим. (сохранились ворота), ср.-век. (Кастельвеккьо и канал Адиджетто) и ренессансных. В центре В.—2 пл.: на **Пьяцца делле Эрбе** (античный форум) — готич. Каса деи Мерканти (1301), Торре дель Гарделло (1370) и барочное Палаццо Маффеи (1668); на **Пьяцца**

деп Синьори (Пьяцца Данте) — романское **Палаццо дель Комуне** (начато в 1193) с башней Торре деи Ламберти (1172—1464), дворец Скалигеров (в дальнейшем Палаццо дель Говерно; конец 13 в.), Палаццо деи Трибунали (конец 14 в.) и **Лоджия дель Консильо** (1475—92, Фра Джокондо).

Рим. ворота **Порта деп Борсари** (1 в. до н. э.—1 в. н. э.) и Порта деи Леони, восходящий к античности **Понте Пьетра** (повреждён в 1943, ныне восстановлен), **Арена** (амфитеатр; 1 в. н. э.), театр (1 в. н. э.). **Ц. Сан-Дзено Маджоре** [5 в.; перестроена в 9 в. арх. Пацификусом, а затем в 1120—38; ниж. часть — 12—13 вв.; гл. фасад — ок. 1135 (портал — мастер Николао, барельефы — Гульельмо; окно-роза — 13 в.); бр. двери с рельефами — конец 11 — конец 12 вв.; в интерьере 11—12 вв.— триптих А. *Мантеньи*; кампанила — 1045—1178, Мартино], романский **соббр** (1139—87; портал — мастер Николао; кампанила — 16 в., М. *Санмикели*); готич. церкви **Сант-Анастазия** (1291—1323 и 1422—81) и Сан-Фермо Маджоре (1313—19, обе с фресками *Пизанелло*); **Кастельвеккьо** (1354—75) с мостом Скалигеров и предмостными башнями. Ц. Санта-Мария ин Органо (8—14 вв., перестроена в 15—16 вв.). Сооружения М. Санмикели: дворцы —Помпеи (1530), **Каносса** (ок. 1530) и **Бевилаква** (1532); гор. ворота — Порта Нуова (1533—40), Дзено (1541) и Палио (Ступа; 1557); капелла Пеллегрини (1557; в ц. Сан-Бернардино, построенной в 1446), купол ц. Сан-Джорджо ин Брайда (построена в 1477—1536). Палаццо делла Гран Гуардия (начато в 1619).

Археологич. музей. Музей Маффеяно. Музей Кастельвеккьо, осн. в 1812: иск-во 14—18 вв. **Гал. совр. иск-ва.**

Лит.: Schmid E., Verona. Brescia, Frauenfeld, 1961.

ВИТЕ́РБО (Viterbo; лат. Витербиум, Viterbium) — г. в Лацио. Осн. этрусками. С 1257— резиденция пап. Сохранил ср.-век. облик, сильно повреждён в 1943—44. Церкви Сан-Джованни ин Цокколи (11 в.), Сан-Систо (11—12 вв.) и Санта-Мария делла Верита́ за гор. стеной (1100, расширена в 14—15 вв.); собор Сан-Лоренцо (1192; фасад—1570; кампанила — 14 в.), жилой квартал Сан-Пеллегрино (13 в.), церкви Сан-Пьетро (13 в.) и Сан-Франческо (1237), Палаццо Комунале (начато в 1247, расширено в сер. 15 в., окончено в 16 в.), **папский дворец** (1266) с готич. лоджией (1267), фонтан Гранде (1206—79, Бертольдо и Пьетро ди Джованни), крепость Ла Рокка (1354, перестроена в 1457; сильно повреждена в 1944). Дворцы (палаццо) Фарнезе (15 в.) и дель Подеста́ (1487), фонтан на Пьяцца делла Рокка (1566, Дж. *Виньола*).

Гор. музей (в ц. Санта-Мария делла Верита́), осн. в 1880: археологич. колл. и карт. гал.

В окр. В.— **дворец Фарнезе в Капрароле** (1521, Антонио да *Сангалло* Младший; 1535, Б. *Перуцци*; 1558—73, Дж. Виньола), вилла Ланте (окончена в 1578 по проекту Дж. Виньолы).

Лит.: Scriattoli V., Viterbo nei suoi monumenti, v. 1—2, Roma, 1915—20.

ВИЧЕ́НЦА (Vicenza; лат. Виценция, Vicetia) —г. в Венето. Поселение древних венетов, затем рим. муниципий. Руины рим. театра, криптопортика, моста и акведука. **Торре ди Пьяцца** (12 в.), дворец Коллеони-Порто (14 в.), церкви **Сан-Лоренцо** (1280—1344) и Санта-Мария деи Серви (1407, расширена в 1490), готич. дом Лонги (15 в.), готико-ренессансное Палаццо да Скио (нач. 15 в.; частично перестроено), готич.-ренессансный собор (14 в., перестроен в 16 в.; фасад — 1467), Палаццо Весковиле (1494—95). Работы А. *Палладио*: **Базилика** (в основе — Палаццо делла Раджоне, 13 в.; проект А. Палладио — 1545, стр-во — 1549—1614); дворцы (палаццо) — **Тьене** (с 1550, не окончен), **Кьерикати** (с 1550), **Изеппо да Порто** (с 1552, не окончен), Вальмарана (1566), Порто-Барбаран (1570), дель Капитанио (1571), Порто-Бреганце (1571, два пролёта), Тьене-Бонин (1590, строил В. *Скамоцци*); виллы (в окр. В.) — «Ротонда» (1551—67; окончена в 1580—91, В. Скамоцци), Годи в Лонедо (1540), Пьовене в Лонедо (1553 — ок. 1570), Барбаро-Вольпи в Мазере (1560—70, с декорацией П. *Веронезе* и А. *Виттории*; круглая ц.— 1580), Пояна (конец 1560-х гг.), Кальдоньо (1570), Торньери (1570; перестроена в 19 веке); Лоджия Вальмарана (1570), **театр Олимпико** (1580—85, окончен В. Скамоцци).

Гор. музей (во дворце Кьерикати): археологич. колл. и пинакотека.

Лит.: Barbieri F., Cevese R. e Magagnato L., Guida di Vicenza, Vicenza, 1956.

ВОЛЬТЕ́РРА (Volterra; по-этрусски Velathri; лат. Волатерре, Volaterrae) — г. в Тоскане. Осн. этрусками. Арх. облик г. сложился в ср. века. Остатки этрусских стен и ворот Порта дель Арко, перестроенных в рим. время. **Палаццо Претория** (13 в.; неоднократно перестраивалось), **Палаццо деи Приори** (1208—54; перестроено в 15 в.), **собор** (1120; перестроен в 13—15 вв.), баптистерий (1283), крепость (начата в 1343).

Музей Гуарначчи, осн. в 1761: колл. этрусских пам. **Епарх. музей религ. иск-ва. Коммун. пинакотека,** осн. в 1905: тосканская живопись 14—17 вв.

Лит.: Ricci C., Volterra, Bergamo, 1905.

ГЕ́НУЯ, Дженова (Genova; лат. Генуя, Genua),— г., центр Лигурии. Расположен амфитеатром вокруг бухты. Был важным торговым центром уже в 5 в. до н. э. С 10 в. н. э.— морская респ., достигла наивысшего экономич. и политич. расцвета в 13—15 вв. Некрополи 5—3 вв. до н. э. Остатки гор. стен 1155, **Палаццо Сан-Джорджо** (1260; расширено в 1571), **ц. Санта-Мария ди Кастелло** (11 в.), **собор Сан-Лоренцо** (начат в 11 в., освящён в 1118, перестроен в 1307; скульпт. декор —1448; купол —1567, Г. *Алесси*; кампанила —1522), ц. Сант-Агостино (1260), ц. Сан-Маттео (1125, фасад — 1278). Остатки гор. стен 1546 и 1630; церкви — Санта-Мария Ассунта ди Кариньяно (1552—1700, по проекту Г. Алесси), **Сантиссима-Аннунциата** (1587 — нач. 17 в., Дж. делла *Порта*; фасад — 19 в., К. Барабино); дворцы (палаццо) — Подеста́ (1563, Дж. Б. Кастелло), **Муничипале** (или Дориа-Турси; 1564, Р. Лураго), Бьянко (1565, Д. и Дж. Понцелло), Пароди (1567, Г. Алесси), Дураццо-Паллавичини (1618), дель Университа́ (1634—36, оба Б. Бьянко), Реале (середина 17 в., по проекту П. Ф. Кантоне и А. Фальконе), Россо (1672—77); виллы, построенные Г. Алесси,— Камбьязо (1548) и Паллавичино делле Пескьере (1560—72). Дворец спорта (1964, Л. Мартиноя, Ф. Сирони). Жилые районы середины 20 в.

Гал. Палаццо Россо. Гал. Палаццо Бьянко. Гор. музей лигурийской археологии. Музей Эдоардо Кьоссоне, осн. в 1905: колл. япон. и кит. иск-ва. **Гор. музей генуэзских пам.** (в б. ц. Сант-Агостино). **Гал. Палаццо Реале. Нац. гал. Палаццо Спинола. Музей Лигурийской академии изящных иск-в. Собрания Палаццо Турси** (в Палаццо дель Комуне). **Гор. гал. совр. иск-ва.**

Лит.: Grosso O., Genova e la Riviera ligure, Roma, [1951]; Cozzani E., Genova, 2 ed., Torino, 1961.

ГЕРКУЛА́НУМ — ныне *Эркола́но.*

КАСТЕЛЬСЕ́ПРИО (Castelseprio; лат. Сибриум, Sibrium) — древний г. в Ломбардии. Поселение инсубров, затем рим. г.-лагерь. Остатки лагерной стены с прямоуг. башнями и замка (разрушен в 1287); ц. Сан-Джованни Эванджелиста, баптистерий (6 в.), ц. Сан-Паоло (11 в.). Близ г.-лагеря — ц. Санта-Мария Форис Портас (7—8 вв.) с циклом фресок «Детство Христа» (7—8 вв.).

Лит.: Bognetti G. P., Castelseprio, Venezia, 1960.

КО́МО (Como; лат. К о м у м, Comum) — г. в Ломбардии у озера Комо. Первоначально кельтское поселение. Остатки рим. креп. стены и терм. Церкви Сант-Аббондио (11 в.) и **Сан-Феделе** (12 в.), Торре ди Порта Виттория (1192), ратуша Бролетто (1215). **Собор** (начат в 1396, Лоренцо дельи Спаци; фасад — 15 в., Флорио да Бонта́; хор — 1513, Т. Родари; купол — 18 в., Ф. *Ювара*). Постройки Дж. *Терраньи* — жилой дом «Новокомум» (1929), Нар. дом (1932), детский сад (1936).

Гор. музей, осн. в 1884: археологич. пам., модели и проекты собора, проекты А. Сант-Элиа.

Лит.: G i u s t i G. P., Itinerario storico-romantico: Como e le ville del Lario, Como, 1957.

КОРТО́НА (Cortona; по-этрусски Curtun) — г. в Тоскане. Осн. этрусками в 7 в. до н. э. Остатки этрусских гор. стен (5 в. до н. э.) и **«гробницы Пифагора»** (4 в. до н. э.). Романский собор (11 в., перестроен в 15—18 вв.), **Палаццо Комунале** и Палаццо дель Пополо (оба 13 в.), церкви Сан-Франческо (начата в 1245, перестроена в 17 в.) и Сан-Доменико (конец 14—нач. 15 вв.), крепость Медичи (проект 1549, Ф. Лапарелли).

Музей Этрусской академии: этрусские, рим. и др.-егип. пам. **Епарх. музей:** работы П. *Лоренцетти*, Фра *Анджелико*, Л. *Синьорелли*.

Близ К.— церкви **Мадонна дель Кальчинайо** (1485—1513, по проекту *Франческо ди Джорджо*) и Санта-Мария Нуова (1550—54, по проекту К. Сенси).

Лит.: B e r n a r d i n i A., C a s t r i A., Cortona. Guida turistica, Arezzo, 1951.

КРЕМО́НА (Cremona) — г. в Ломбардии. Осн. римлянами в 218 до н. э. На ср.-век. Пьяцца дель Комуне — романский **собор** (12 в.; скульпт. декор — ок. 1107—1117, школа Вилиджельмо; арочный портик — 1491—1525), **кампанила Торраццо** (начата в 1250, выс. 111 *м*), романский **баптистерий** (1167, перестроен в 15 в.), **Палаццо дель Комуне** (1206—46, позднее перестраивалось) и **Лоджия деи Милити** (1292). Готич. ц. Сант-Агостино (1345).

Музей «Ала Понцоне»: археологич. колл., собр. кремонского изобразит. и прикл. иск-ва.

Лит.: P u e r a r i A., Cremona, Mil., 1955.

КЬЮЗИ (Chiusi; по-этрусски Clevsin, Chamars; лат. К л у з и у м, Clusium) — г. в Тоскане. Осн. этрусками в 8—7 вв. до н. э. Некрополи 7—2 вв. до н. э. с урнами (с портретными фигурами и в виде жилого дома), фресками (в «Гробнице Обезьяны», 5 в. до н. э.), кам. саркофагами, бр. изделиями, керамикой.

Археологич. нац. музей: колл. этрусского иск-ва.

Лит.: B i a n c h i B a n d i n e l l i R., Clusium, в кн.: Monumenti antichi dell'Accademia dei Lincei, [v.] 30, Mil., 1925, colonne 210—578.

ЛИВО́РНО (Livorno) — г.-порт в Тоскане. С 12 в.— пизанский укрепл. пункт, перешёл к флорентинцам в 1421 (центр — по плану Б. Буонталенти). Ст. крепость (1521—30, А. да *Сангалло* Младший), Ст. порт (1571, Б. Буонталенти), Новая крепость (начата в 1590 по проекту Дж. де Медичи, Б. Буонталенти и В. Бонанни), собор (1595—1606, по проекту Б. Буонталенти). Ц. Сан-Фердинандо (1707—14, Дж. Б. Фоджини). **Морская академия** (1881, А. Бадалони) с бассейном (1947, П. Л. *Нерви*). Пам. Фердинанду I (1595—1624, Дж. Бандини; 4 фигуры негров — П. Такка).

Гор. музей Джованни Фаттори, осн. в 1896: пам. доистор., этрусского и рим. иск-ва, произв. Дж. *Фаттори*.

Лит.: N u d i G., Storia urbanistica di Livorno, Venezia, [1960].

ЛУ́ККА (Lucca; лат. Л у к а, Luca) — г. в Тоскане, сохранивший кольцо гор. укреплений периода 1504—1645. Осн. римлянами в 180 до н. э. Руины рим. гор. стены, театра и амфитеатра. Романский **собор Сан-Мартино** (начат в 1060; верх фасада — 1204, Гвидетто да Комо; интерьер — 14—15 вв.; кампанила — 13 в.), церкви **Сан-Фредиано** (1112—47) и **Сан-Микеле ин Форо** (1143; фасад — 13 в.). **Палаццо Преторио** (1492—1588, по проекту М. Чивитали), Палаццо делла Синьория (начато в 1578 Б. Амманати, окончено в 1728 Ф. Пини по планам Ф. *Ювары*).

Музей виллы Гуиниджи: рим. скульптура и моз., живопись Возрождения. **Нац. пинакотека Палаццо Дукале,** открыта в 1875: произв. тосканских живописцев.

Лит.: L e v a G., Lucca e la sua provincia, Lucca, 1959.

МА́НТУЯ, М а н т о в а (Mantova; лат. М а н т у я, Mantua),— г. в Ломбардии. Осн. этрусками ок. 6 в. до н. э.; в 1328—1707 — тирания Гонзага. Ср.-век.

Мантуя. Дом Джулио Романо (построен им самим). 1544.

ансамбли: **Пьяцца делле Эрбе** с круглой ц. **Сан-Лоренцо** (конец 11 в.), Палаццо делла Раджоне (1250) и Бролетто (1227—73); **Пьяцца Сорделло** с Палаццо Бонакольси (13 в.; Торре делла Габбиа — 1303) и ср.-век. **собором** (перестроен в 1545 *Джулио Романо*). **Замок Сан-Джорджо** (1395—1406, Бартолино да Новара; в зале «Камера дельи Спози» — фрески 1474, А. *Мантенья*). **Палаццо Дукале** [1290—1708; со «студиоло» Изабеллы д'Эсте (16 в.) и двором для турниров (т. н. «Каваллерицца»; начат в 1538 Джулио Романо, окончен Дж. Б. Бертани)]; построенные Л. Фанчелли по проектам Л. Б. *Альберти* церкви **Сан-Себастьяно** (1460) и **Сант-Андреа** (1472—94; хор и трансепт — ок. 1500, А. М. Виани; купол — 1732—82, по проекту Ф. *Ювары*); дом А. Мантеньи (ок. 1466); постройки Джулио Романо — Палаццо ди Джустиция (1530), **Палаццо дель Те** (1525—34, фрески — его же и его школы) и его собств. дом (1544). Палаццо дель Аккадемия Вирджилиана (фасад — 1773, Дж. *Пьермарини*). Бумажная ф-ка Бурго (проект 1960, П. Л. *Нерви*).

Гал. и музей Палаццо Дукале: др.-егип. иск-во, др.-греч., рим. и ср.-век. скульптура, скульптура 13—18 вв., гобелены по картонам *Рафаэля*, картины П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), Д. *Фетти* и др.

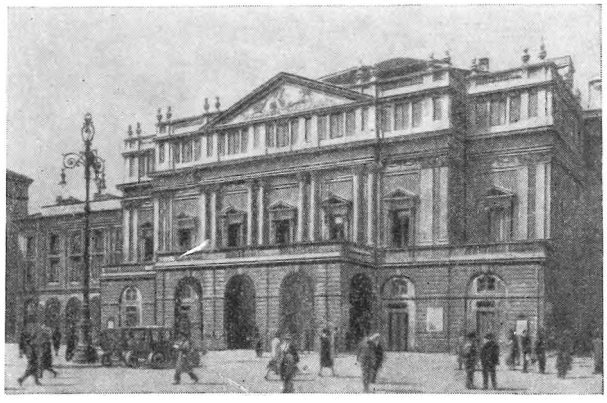
Лит.: Mantova. Le arti (v. 1—a cura di G. Paccagnini, v. 2—E. Marani e C. Perina), Mantova, 1960—61.

МЕССИ́НА (Messina; др.-греч. З а н к л е, Ζάγκλη, М е с с а н а, Μεσσάνα; лат. М е с с а н а, Messana)—г. на С.-В. Сицилии. Осн. в конце 8 в. до н. э. греками. Романская **ц. Аннунциата деи Каталани** (2-я пол. 12 в.), **собор** (освящён в 1197). Фонтаны Ориона (1547) и Нептуна (1557) — оба Дж. Монторсоли. Палаццо ди Джустиция (1928, М. *Пьячентини*). Застройка набережной — 1955—58, Дж. Самона́.

Нац. музей, осн. в 1914, открыт в 1922: археологич. колл., ср.-век. и совр. живопись и скульптура, декор. иск-во барокко.

Лит.: Mauceri E., Messina, Firenze, 1924.

МИЛА́Н, Милано (Milano; лат. Медиоланум, Mediolanum),— г., центр Ломбардии. Осн. в нач. 4 в. до н. э. инсубрами; в 1277—1447 — тирания Висконти, в 1450—1535 — Сфорца. До сер. 19 в. М. оставался в пределах укреплений 15—16 вв.; в наст. время быстро



Милан. Театр «Ла Скала». Архитектор Дж. Пьермарини. 1778.

растёт за счёт слияния новых жилых р-нов на окраинах со ст. г. Римские **колоннада** у ц. Сан-Лоренцо Маджоре, остатки театра и амфитеатра. Центрич. **ц. Сан-Лоренцо Маджоре** (начата в 3-й четверти 4 в. н. э., перестроена в 1071 и в 1573, М. Басси; в капелле Сант-Акуилино — моз. 4—5 вв.), ц. Сан-Надзаро Маджоре (11 в.; капелла Тривульцио — 1512, Брамантино) базилики **Сан-Винченцо ин Прато** (с 9 в.) и **Сант-Амброджо** (осн. часть— 1094; алтарная часть — 824—859; своды — 1096 или после 1117; атрий — 1150; барабан и купол — 1196; кампанилы — 9 и 12 вв.; портик каноники — 1492—1499, Д. *Браманте*, разрушен в 1943 и восстановлен с искажениями; дорич. и ионич. клуатры — с 1497, Д. Браманте, окончены в 16 в.), **ц. Сант-Эустorджо** (осн. часть — 12—13 вв.; апсида — 9 в.; фасад — 1865; капелла Портинари — 1462—68, по проекту *Микелоццо*, фрески В. *Фоппы*), Палаццо делла Раджоне (1223—1238), **Лоджия дельи Озии** (1316), ц. Сан-Готардо (14 в.; 8-гранная кампанила — 1336, Ф. Пекорари), готический **собор** [с 1386, Андреа и Филиппино дельи Органи, Симоне Орсениго, Марко Фризоне и др., в 15 в.— Дж. А. Амадео, К. Солари, в 16 в.— В. Сереньи, П. Тибальди; купол — 1490—1550, Дж. А. Амадео; фасад начат в 1616 по проекту Тибальди (верхняя часть—1805—13, Дж.Дзаноя и К. Амати, барельефы и статуи—17—19 вв.), окончен в 1856]. **Кастелло Сфорцеско** с 3 дворами, башнями, стенами и рвами (на месте замка Висконти 14 в.; начат в 1450 Джованни да Милано; гл. башня — 1451—54, А. *Филарете*; лоджия Ла Понтичелла — 1490, Д. Браманте; в помещениях Сфорца, переделанных под музей в 1952—56 арх. *БПР*,— Зала делле Ассе с фресками по эскизам *Леонардо да Винчи*); **Оспедале Маджоре** (1456, А. Филарете; с 1465 — Г. Солари; окончен в 1624 Ф. Рикини), **ц. Санта-Мария прессо Сан-Сатиро** (1479—83, Д. Браманте; фасад — 1871, Дж. Вандони; перестр. Браманте капелла Снятия со креста — 9 в.; его же 8-гранная сакристия; кампанила — 9 в.), **ц. Санта-Мария делле Грацие** (1466—90, Г. Солари; средокрестие с куполом, хор и клуатр — 1492—97, Д. Браманте; в трапезной мон.— «Тайная вечеря» Леонардо), постр. Дж. Дольчебуоно церкви **Санта-Мария прессо Сан-Чельсо** (1493; фасад — 1565, Г. *Алесси*) и **Сан-Маурицио** (1503—19); дворцы (палаццо)—Арчивесковиле (1494; достройки — 1572—1604, П. Тибальди, 1801, Дж. *Пьермарини*), **Марино** (с 1557, Г. Алесси; фасад — 1890, Л. Бельтрами) и **Брера** (1651, Ф. Рикини). Постройки Дж. Пьермарини — Палаццо Реале, **театр «Ла Скала»** (оба 1778) и Палаццо Бельджойозо (1773—81). **Арка Мира** (1807—38, Л. Каньола), гал. Виктора Эммануила II (1865, Г. Менгони). «Городок науки» (позже ун-т; 1915—27), дом Рустичи (1934—35, П. Линджери и Дж. *Терраньи*), Коммерч. ун-т Луиджи Боккони (1936—42, Дж. *Пагано*), Палаццо ди Джустиция (1932—40, М. *Пьячентини*), павильоны Миланской ярмарки (Дворец Наций — 1952, А. Бьянкетти и Ч. Пеа), магазин «Ринашенте» (1953, А. Мольтени и К. Пагани); жилые микрорайоны и р-ны с домами разной этажности — Галларатезе (1946—60, Боттони и др.), эксперимент. квартал 8-й Триеннале (1946—60, Черрути, В. Гандольфи и др.), на ул. Харрар (1953, Л. Фиджини, Дж. Поллини), Комазина (1-я очередь — 1954—58, Диоталеви и др.), Ка Гранде Норд (1956—58, В. Гандольфи); жилые дома — на ул. Харрар (1951—52, Дж. *Понти* и А. Россели), на пл. Республики (1952—54, Э. и Э. Сончини и Маттиони), на проспекте Италии (1952—56, Л. Моретти), Торре дель Парко (1953—56, Ф. Лонгони, В. Маджистретти и др.); конторские здания — Монтекатини (1950, Дж. Понти), Оливетти (1954, Дж. Бернаскони, А. Фьокки и М. Ниццоли), Торре Тиррена (1956, Э. и Э. Сончини), Сан-Донато Миланези (М. Ниццоли, М. Оливери), Гальбани (арх. Э. и Э. Сончини, инж. П. Л. *Нерви*), **Торре Веласка** (арх. БПР), Гальфа (арх. М. Бега, инж. П. Л. Нерви, выс. 103 *м*; все четыре — 1956—58), **Пирелли** (1956—60, арх. Дж. Понти и А. Россели, инж. П. Л. Нерви и др., выс. 130 *м*), здание Адриатич. страхового об-ва (1963, Дж. Понти и П. Порталуппи).

Пинакотека Брера, осн. в 1809: богатое собр. европ. живописи. **Пинакотека Амброзиана,** осн. в 1618. **Гор. нумизматич. кабинет** (в Кастелло Сфорцеско). **Гал. совр. иск-ва** (в Вилле Реале). **Музей старинного иск-ва** (в Кастелло Сфорцеско). **Музей Польди-Пеццоли:** ломбардская, тосканская и венец. живопись 15—18 вв., декор. иск-во, археологич. колл. **Музей Сант-Амброджо,** осн. в 1949. **Музей собора,** осн. в 1953. **Археологич. м.,** осн. в 1862.

Лит.: Romussi C., Milano nei suoi monumenti, v. 1—2, 3 ed., Mil., 1912—13; Pica A. e Portaluppi P., Le Grazie, Roma, 1938; Bascapè G., I palazzi della vecchia Milano, Mil., [1945]; Reggiori F., La basilica di Sant'Ambrogio a Milano, [Firenze, 1945]; Calderini A., Chierici G., Cecchelli C., La basilica di S. Lorenzo Maggiore in Milano, Mil., [1951]; Calderini A. e Paribeni R., Milano, Roma, 1951; Bottoni P., Antologia di edifici moderni in Milano, Mil., 1954; Aloi R., Nuove architetture a Milano, Mil., 1959; Ramperti M., Vecchia Milano, Mil., 1959.

МО́ДЕНА (Modena; лат. Мутина, Mutina) — г. в Эмилии-Романье. В древности — этрусский г. С 12 в.— коммуна, в 1336—1796 — резиденция герцогов Эсте. **Собор** (начат в 1099 Ланфранко, окончен в 13 в.; скульпт. декор фасадов — мастер Вилиджельмо и его школа и мастера́ семьи Кампионе; кампанила Гирландина — 13 в., верх окончен в 1319).

Гал., музей и собр. медалей Эсте, колл. осн. в 15 в. в Ферраре, передана в Модену в 1598. **Музей-лапидарий собора. Музей-лапидарий. Гор. музей,** осн. в 1872.

Лит.: Elenco degli edifici monumentali. Provincia di Modena, Roma, 1920.

МОНРЕА́ЛЕ (Monreale) — г. в Сицилии (близ Палермо). Осн. нормандцами в 1170—80-х гг. **Собор** (1174—1189; моз. в интерьере — 1174—89 и 1-я пол. 13 в.; бр. двери: на гл. фасаде — 1186, Бонанно из Пизы, на сев. фасаде — 1179, Баризано из Трани; портик сев. фа-

сада — 1547—69, Дж. Д. и Ф. Гаджини; клуатр бенедиктинского мон.— 12 в.).

Лит.: Braun F., Palermo und Monreale, Münch., 1960.

МОНТЕПУЛЬЧА́НО (Montepulciano; лат. Монс Полицианус, Mons Politianus) — г. в Тоскане. Вероятно, осн. этрусками. **Палаццо Комунале** (14 в.), готич. **ц. Сант-Агостино** (фасад — ок. 1430, *Микелоццо*). Построенные А. да *Сангалло* Старшим дворцы — Контуччи (с 1519, окончен Б. *Перуцци*), Червини (не окончен) и Коккони. Дворцы **Риччи** (Б. Перуцци) и **Таруджи** (или Нобили; Дж. *Виньола*). Постройки И. Скальцы — Лоджия дель Меркато (16 в.) и **собор** (1592—1630; в интерьере — фрагменты надгробного пам. Б. Арагацци, 1427, Микелоццо).

Гор. музей (в Палаццо Комунале), открыт в 1905: тосканская живопись 14—17 вв., художеств.-ремесл. изделия.

Близ М.: постройки А. да Сангалло Старшего — **ц. Мадонна ди Сан-Бьяджо** (1518—45) и **каноника** при ней (окончена в 1595); на курорте Кьянчано-Терме — ночной клуб с плоским сетчатым сборно-монолитным куполом из армоцемента (1950—52, арх. М. Лорети и М. Марки, инж. П. Л. *Нерви*).

Лит.: Secchi Tarugi G., Guida di Montepulciano, Mil., [1959].

НЕА́ПОЛЬ, На́поли (Napoli; др.-греч. Неаполис, Νεάπολις; лат. Неаполис, Neapolis),— г., центр Кампании. Осн. греками в конце 6 в. до н. э. Катакомбы 2—5 вв. с фресками, баптистерий Сан-Джованни ин Фонте (5 в.) с моз. преим. визант. происхождения, **Кастель дель Ово** и Кастелло Капуано (оба 12 в., позднее перестраивались), ц. Сан-Лоренцо Маджоре (с 1267, перестроена в 18 в.); **Кастель Нуово** (1279—82; перестроен в 1443—53, Г. Сагрера) с Палатинской капеллой (14 в.), украш. статуями и рельефами триумф. аркой Альфонса Арагонского (ок. 1452—67, арх. и скульптор Г. Сагрера, скульпторы Ф. *Лаурана*, Пьетро да Милано и др.) и залом Баронов (15 в., Г. Сагрера); церкви **Санта-Мария дель Кармине** (1283—1300; реконструирована в 18 в.) и Санта-Мария Доннареджина (окончена ок. 1320), **собор** [1294—1323, на месте ц. Сан-Дженнаро (5 в.); фасад — 1902] со включ. в него базиликой Санта-Реститута (4 в., позже перестроена), **ц. Санта-Кьяра** (1310—28, Дж. Примарио; кампанила — 14 в., верх — 1604), **Чертоза ди Сан-Мартино** (1325, Ф. ди Вито, Тино ди Камаино; 1580—1623, Дж. Дозио), **за́мок Сант-Эльмо** (1329, перестроен в 16 в.). Порта Капуана (1484, *Джулиано да Майано*), **Палаццо Гравина** (1513—49, Дж. д'Аньоло). **Ц. Джезу́ Нуово** (1584—1601), **Палаццо Реале** (1600—02, Д. *Фонтана*). **Театр Сан-Карло** (1737, Дж. А. Медрано; фасад — 1816, А. Никколини), Альберго деи Повери (подворье нищих; 1772, Ф. Фуга), **ц. Сан-Франческо ди Паола** (1817—46, П. Бьянки). Вокзал (1954—60, арх. Дж. Ваккаро, М. Кампанелла, инж. П. Л. *Нерви*).

Нац. музей, осн. в 18 в.: археологич. пам. из Помпей, Геркуланума и др. гг. Юж. И. **Нац. музей Сан-Мартино:** собр. скульптуры 13—17 вв. и живописи 17 в. **Национальные музей и гал. Каподимонте,** осн. в 1738: собр. живописи 13—19 вв. и скульптуры 19 в., медалей эпохи Возрождения, фарфора, оружия. **Гор. музей Гаэтано Филанджиери:** живопись и декор.-прикл. иск-во. **Музей Дука ди Мартина алла Флоридпана:** фарфор, керамика, живопись. **Гал. АХ:** европ. и итал. живопись 19 в. **Музей князя Диего Арагона Пиньятелли Кортес,** открыт в 1960: фарфор. **Художеств. собр. Пальяра:** живопись, рис., керамика.

Близ Н.— Казерта: **Палаццо Реале** (с 1752, Л. *Ванвителли*) с каскадами в парке.

Лит.: Pane R., Architettura del Rinascimento in Napoli, Napoli, 1937; его же, Architettura dell'età barocca in Napoli, Napoli, 1939; Russo G. e Cocchia C., Napoli. Contributi allo studio della città, v. 1—3, Napoli, 1960—61.

ОРВИЕ́ТО [Orvieto; лат. Вольсинии-Ветерес, Volsinii Veteres (?)] — г. в Умбрии. Осн. этрусками в 6—4 вв. до н. э. Кам. этрусские гробницы (6 в. до н. э.), остатки храмов 5—3 вв. до н. э. Готич. **собор** [начат в 1290 Фра Бевиньяте из Перуджи (?); 1310—1330 — Л. Майтани, 1347—48 — *Андреа Пизано*, 1359—1362 — А. *Орканья*, 1509—26 — М. *Санмикели*; окончен в 1569; в Капелле ди Сан-Брицио — фрески Л. *Синьорелли*], **Палаццо дель Пополо** (13 в.), **Палаццо деи Папи** (1297—1304), ц. Сан-Доменико (13 в.; капелла Петруччи — 1518—23, М. Санмикели). Колодец **Поццо ди Сан-Патрицио** (1527—37, А. да *Сангалло* Младший).

Музей собора (в Палаццо деи Папи): археологич. материалы, итал. живопись и скульптура. **Музей Файна:** крупная колл. др.-греч. ваз.

Лит.: Tordi M., Orvieto, Roma, 1950.

ПАВИ́Я (Pavia; лат. Тицинум, Ticinum) — г. в Ломбардии. Осн. лигурами. Арх. облик г. сложился в ср. века. Романская **базилика Сан-Микеле** (1117—55), готич. **замок Висконти** и ц. Санта-Мария дель Кармине (начата в 1390). Ренессансный **собор** (1488—92, К. де Рокки, Д. *Браманте*, Дж. А. Амадео и Дж. Дж. Дольчебуоно; фасад — 19 в.), ц. Санта-Мария ди Канепанова (Дж. А. Амадео).

Музей замка: ср.-век. скульптура и археологич. пам. **Пинакотека Маласпина. Музей Чертозы** (в Палаццо Дукале), осн. и открыт в 1911: колл. живописи и скульптуры Возрождения.

Близ П.— **Чертоза** (с 1396; раннеренессансный фасад ц.— с 1473, А. и К. Мантегацца, Дж. А. Амадео и др.).

Лит.: Boerchio A., Pavia e la Certosa. Guida turistica, 4 ed., Pavia, 1957.

ПАДУЯ, Падова (Padova; лат. Патавиум, Patavium),— г. в Венето. Осн. венетами в 4 в. до н. э. Остатки рим. гробниц, мостов, амфитеатра, форума. **Палаццо делла Раджоне** (1215—19; 2-ярусные аркады — 1306), баптистерий (1171—1260), **ц. Сант-Антонио** («Иль Санто»; начата в 1231; перед ней — конный пам. кондотьеру Гаттамелате работы *Донателло*), ц. Эремитани (1276—1306), **Капелла дель Арена** (или Скровеньи; нач. 14 в., фрески *Джотто*), **ораторий Сан-Джорджо** (окончен в 1384, фрески *Альтикьеро* и *Аванцо*). Лоджия дель Консильо (или делла Гран Гуардия; 1496, А. Маджи; 1523, Б. Россетти), **ун-т** (начат в 1493; двор — 16 в., Андреа Морони), **собор Санта-Мария Ассунта** (сер. 16 в., Андреа да Валле).

Гор. музей, осн. в 1825: колл. живописи и скульптуры. **Музей Сант-Антонио,** осн. в 1907. **Музей «Боттаччин»,** осн. в 1865: нумизматич. и археологич. колл., скульптура 18—19 вв. **Скуола дель Санто** с фресками *Тициана* (1511).

Лит.: Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte, Venezia, 1961 (имеется библиография).

ПАЛЕ́РМО (Palermo; др.-греч. Панормос, Πάνορμος; лат. Панормус, Panormus) — г. на сев. побережье Сицилии. Осн. финикийцами в 8 в. до н. э. В ст. части г.: церкви — Сан-Джованни деи Лебрози (с 1072), **Сан-Джованни дельи Эремити** (ок. 1132; моз. — 12 в.), **Марторана** (1143, с переделками 16 в.; моз.—сер. 12 в.) и **Сан-Катальдо** (ок. 1155); **Палаццо Реале** [первоначально — перестр. из араб. крепости нормандский дворец 11 в.; перестроен в 16—18 вв.; Капелла Палатина — ок. 1130—1143 (моз.— ок. 1143 и 1154—66)], **собор** (начат ок. 1170; гл. фасад — 14—15 вв.; портик — 1465; купол — после 1781, по проекту Ф. Фуги; кампанила—12 в.); дворцы—**Ла Дзиза** (1154—60), **Ла Куба** (1180), **Кьярамонте** (1307), **Аютамикристо** (1490) и **Аббателли** (1495); церкви—Сан-Джузеппе деи Театини (1612), Сан-Доменико (1636) и

делла Пьетá (1689); театр Массимо (1879—97, Дж. Б. и Э. Базиле). В совр. центре г. (р-н Вилланова) — магазин «Рандаццо» (1960, арх. *БПР*). Новые жилые р-ны — Борго Нуово (1957—62, Каронья, Эпифано и др.), Борго Ульвия (1960, Дж. Самонá).

Археологич. нац. музей: др.-греч., рим. и этрусские пам. **Нац. гал. Сицилии,** открыта в 1954: иск-во ср. веков, Возрождения и барокко. **Епарх. музей. Гал. совр. иск-ва,** осн. в 1907. **Этнографич. м. Джузеппе Питрé,** осн. в 1909: нар. иск-во Сицилии. **Сокровищница собора.**

Лит.: Braun F., Palermo und Monreale, Münch., 1960.

ПАРМА (Parma) — г. в Эмилии-Романье. Осн. этрусками после 525 до н. э.; в 183 до н. э. стал рим. колонией. **Собор** (до 1046 и после 1117; в куполе — фреска *Корреджо* «Рай»), **баптистерий** (1196—1307, начат Бенедетто *Антелами*; фрески—1270). Церкви Сан-Франческо дель Прато (1260—1462) и **Мадонна делла Стекката** (начата в 1521, Б. и Дж. Ф. Дзаккањи), **Палаццо делла Пилотта** (начато в 16 в.). **Театр Фарнезе** (1618, Дж. Б. Алеотти), ц. Сант-Антонио Абате (начата в 1712, Ф. Галли-Биббиена).

Нац. гал., осн. в 1752 (живопись 14—19 вв.), и **Нац. музей древностей,** осн. в 1759,— оба в Палаццо делла Пилотта. **Пинакотека Стюард. Этнографич. музей:** колл. вост. иск-ва. **Музей кит. иск-ва,** осн. в 1900.

Лит.: Testi L., Parma, Bergamo, 1905 (3 ed. — 1934).

ПЕРУ́ДЖА (Perugia; лат. Перузия, Perusia) — г. в Умбрии. Осн. этрусками в 5 в. до н. э. Остатки этрусской гор. стены (4—2 вв. до н. э.) с воротами, надстроенными в рим. врéмя,— **Порта Марция,** Порта делла Мандорла и т. н. «**Аркой Августа**» (с лоджией 16 в.). Гор. стены 13—16 вв., ц. Сант-Анджело (5—6 вв.), Фонте Маджоре (окончен в 1278, арх. Фра Бевиньяте, скульпторы *Никколо Пизано* и *Джованни Пизано*), **ц. Сант-Эрколано** (1297—1326), **Палаццо Комунале** (или деи Приори; 1293—1443), собор (1345—1490), ораторий Сан-Бернардино с полихромным фасадом (барельефы — 1457—61, Агостино ди Дуччо).

Нац. гал. Умбрии (в Палаццо Комунале), осн. в 1863: живопись умбрийской школы 13—16 вв. **Музей собора,** осн. в 1923. **Гор. музей. Музей склепа Волумниев. Археологич. нац. музей Умбрии. Колледжо дель Камбио** с фресками *Перуджино*.

Близ П.—**этрусский некрополь** со склепом Волумниев (3—2 вв. до н. э.).

Лит.: Bombe W., Perugia, Lpz., 1914.

ПЕ́СТО (Pesto; др.-греч. Посейдония, Ποσειδωνία; лат. Пестум, Paestum) — г. в Кампании. Осн. греками в конце 7 или нач. 6 вв. до н. э. Ансамбль дорич. храмов-периптеров — т. н. «**Базилика**» (сер. 6 в. до н. э.), «**храм Деметры**» (2-я пол. 6 в. до н. э.) и «**храм Посейдона**» (2-я четверть 5 в. до н. э.). Остатки гор. стены (6—4 вв. до н. э.) с воротами (2 из них — эллинистич. времени) и рим. амфитеатра.

Археологич. музей, осн. в 1952.

Лит.: Sestieri P. C., Paestum, 6 ed., Roma, 1960.

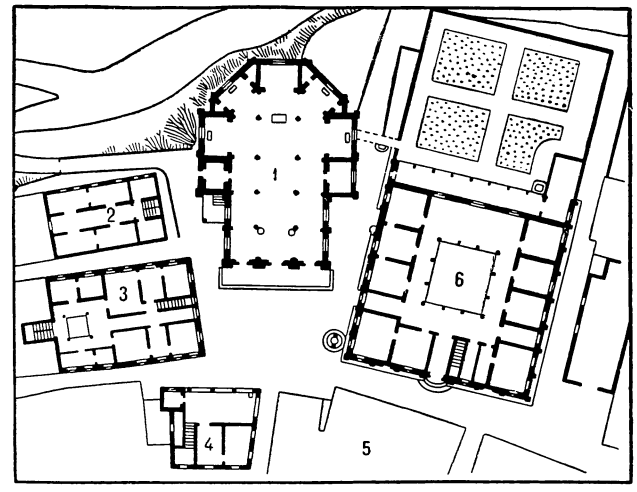
ПЕ́СТУМ — ныне *Песто*.

ПИЕ́НЦА (Pienza) — г. в Тоскане. Выстроен по плану Б. *Росселлино* (с 1459) по заказу папы Пия II; назван в его честь. Палаццо Весковиле [или Борджа; 15 в., арх. Иль Веккьетта (?)]; постройки Б. Росселлино —**собор** (1459—62), дворцы (палаццо) **Пикколомини** (1460—64) и Комунале.

Епарх. музей религ. иск-ва, осн. в 1901: художеств. пам. из собора и др. церквей.

Лит.: Torriti P., Pienza e i suoi dintorni, Genova, 1956.

ПИ́ЗА (Pisa; лат. Пизе, Pisae) — г. в Тоскане. Первоначально либо греч. колония, либо лигурский г., в 5 в. до н. э. завоёванный этрусками. Остатки рим. терм (2 в. н. э.), амфитеатра, форума. **Соборный комплекс:** собор (1063—1118, начат Бускето; удлинение нефа и фасад — 1150—60, Райнальдо; боковые бр. дверп — 1180, Бонанно из Пизы; в интерьере — кафедра *Джованни Пизано*), кампанила (т. н. «Падающая башня»; начата в 1174 Бонанно, окончена в 1372), баптистерий (начат в 1153 Диотисальви; скульпт. полуфигуры над лоджией 2-го яруса и кафедра в интерьере — *Никколо Пизано*) и крытое кладбище Кампосанто (1278, Джованни ди Симоне; фрески — 14—15 вв.). **Ц. Сан-Паоло а Рипа д'Арно** (1148). Работы Дж. *Вазари* — Палаццо деи Кавальери (перестройка, 1562) и **ц. Сан-Стефано деи Кавальери** (1565—69).



Пиенца. Центральная площадь. Застраивалась с 1459. План: 1 — собор; 2 — Епархиальный музей; 3 — Палаццо Весковиле; 4 — Палаццо Комунале; 5 — Палаццо Амманнати; 6 — Палаццо Пикколомини.

Нац. музей Сан-Маттео: колл. тосканской живописи и скульптуры 12—15 вв., в т. ч. работ из собора.

Лит.: Supino I. B., Pisa, Bergamo, 1905.

ПИСТО́Я (Pistoia; лат. Пистория, Pistoriae) — г. в Тоскане. Осн. римлянами в 3 или 2 вв. до н. э. Собор [с 5 в., неоднократно перестраивался; кампанила — 1199—1225 (шпиль — 1576, Б. Буонталенти)], **ц. Сант-Андреа** (12 в.; скульптура над центр. порталом— 1166, Груамонте и Адеодато; кафедра в интерьере — *Джованни Пизано*), ц. Сан-Джованни Фуорчивитас (12—14 вв.; мр. кафедра в интерьере — 1270, Фра Гульельмо), Палаццо дель Комуне (начато в 1294), **Оспедале дель Чеппо** [1277, обновлён в 14 в.; портик (с фризом работы Дж. делла Роббиа) — 1514], **баптистерий** (окончен в 1359 Челлино ди Незе по проекту *Андреа Пизано*). **Ц. Санта-Мария делле Грацие** (1452—69, *Микелоццо*), 8-гранная **ц. Мадонна дель Умильтá** (начата в 1509 В. Витони; купол — после 1561, Дж. *Вазари*). Товарная биржа (1949—50, Дж. *Микелуччи*).

Гор. музей: работы тосканских худож. **Музей собора** (в сакристии собора).

Лит.: Chiti A., Pistoia, 3 ed., Pistoia, 1956.

ПОМПЕ́И (Pompei, лат. Pompeii) — г. в Кампании. Возник, вероятно, в догреч. период, затем был занят этрусками и греками. С 80 до н. э.— рим. колония. Засыпан при извержении Везувия в 79 н. э. Раскопками (с 1748) открыто более половины античного г. Остатки дорич. храма на Треугольном форуме (6 в. до н. э.) и гор. стен (5—4 вв. до н. э.); форум с колоннадой, т. н. «Базилика», храм Аполлона, палестра, Ноланские ворота — все 2 в. до н. э.; храмы Юпитера и Веспасиана, термы форума, здание жрицы Евмахии (суконный ры-

нок), мацеллум (мясной рынок), театр, одеон, амфитеатр, курия — все 1 в. до н. э.; жилые дома 3 в. до н. э.— 1 в. н. э. (с фресками).

Антиквариум.

Лит.: Сергеенко М. Е., Помпеи, М.— Л., 1949; Maiuri A., Pompei ed Ercolano..., 2 ed., Mil., 1959.

ПОПУЛО́НИЯ (Populonia; по-этрусски Pupluna) — г. в Тоскане. Известен с 9 в. до н. э. как виллановианское поселение. С 7 в. до н. э.—важный этрусский центр, в 3 в. до н. э. был подчинён Римом. Некрополи: грунтовые могилы, кам. гробницы с ложными сводами (7—6 вв. до н. э.). Остатки гор. стены (6 в. до н. э.).

Этрусский музей, открыт в 1959.

Лит.: Minto A., Populonia, Firenze, 1943.

ПОСЕЙДО́НИЯ — ныне *Пестo*.

ПРА́ТО (Prato) — г. в Тоскане. Впервые упоминается под 998. **Палаццо Претории** (12—14 вв.), **собор** (перестраивался с 1211, Гвидетто да Комо; фасад — 15 в., на углу — кафедра, 1433—38, *Донателло* и *Микелоццо*; в хоре — фрески Филиппо *Липпи*). **Ц. Санта-Мария делле Карчери** (1484—95, Дж. да *Сангалло*; в интерьере — фриз и медальоны А. делла *Роббиа*).

Коммун. гал. (в Палаццо Претории): живопись флорент. школы 14—17 вв. **Музей собора.**

Лит.: Marchini G., Prato..., Firenze, 1956.

ПЬЯЧЕ́НЦА (Piacenza; лат. Плацентия, Placentia) — г. в Эмилии-Романье. Осн. римлянами в 218 до н. э. **Собор** (1122—1233; скульптура портала — мастера́ школы Вилиджельмо и мастер Николао), **Палаццо дель Комуне** (начато в 1281). Центрич. **ц. Мадонна ди Кампанья** (1522—28, А. Трамелло), **Палаццо Фарнезе** (1558—93, по проекту Ф. Пачотти, под наблюдением Дж. *Виньолы*; не окончено).

Гор. музей, осн. в 1885. **Гал. совр. иск-ва Риччи Одди,** открыта в 1931. **Гал. колледжа Альберони. Музей Сант-Антонио.**

Лит.: Ferm i S., Le chiese medievali di Piacenza, Mil., 1912.

РАВЕ́ННА (Ravenna) — г. в Эмилии-Романье. По преданию, осн. этрусками и умбрами; в дальнейшем рим. муниципий. В конце 5 в. был завоёван остготами. В 554—751 — столица подчин. Византии Равеннского экзархата. Базилики — Урсиана (нач. 5 в., в 1743 переделана в собор; кампанила — 9—10 вв.), **Сан-Джованни Эванджелиста** (5 в.), **Сант-Аполлинаре Нуово** (нач. 6 в.; моз. — 1-я четверть 6 в. и ок. 560; портик — 16 в.; кампанила — 8—9 вв.); **мавзолей Галлы Плацидии** (ок. 440, с моз.); баптистерии — православных (сер. 5 в.; моз. в куполе — того же времени) и ариан (конец 5 — нач. 6 вв.; моз. в куполе — ок. 520); 8-гранная **ц. Сан-Витале** (526—547, с моз.), остатки т. н. «**дворца Теодориха**» (нач. 6 в.; по др. данным, 8 в.). **Надгробный пам. Данте** (1483, П. *Ломбардо*), заключ. в небольшой храм (1780, К. Мориджа); Палаццо Комунале (15—16 вв.), **ц. Санта-Мария ин Порто** (начата в 1553; фасад— 1784, К. Мориджа). За гор. стенами — **мавзолей Теодориха** (ок. 520), **базилика Сант-Аполлинаре ин Классе** [в ст. гавани; освящена в 549; моз.— 6, 7 и 9 (?) вв.; кампанила — 11 в.].

Равенна. Базилика Сант-Аполлинаре ин Классе. 549.

Нац. музей Равенны, осн. в 1887. **Архиепископский музей,** с «троном Максимиана» (6 в.). **Пинакотека Академии изящных иск-в.**

Лит.: Bovini G., Ravenna. I suoi mosaici e i suoi monumenti, Firenze, 1957; его же, Principale bibliografia su Ravenna romana, paleocristiana e paleobizantina, Ravenna, 1958; Barthl F. X. und Boehringer J., Ravenna, Bd 1—2, Baden-Baden, 1959.

РИМ, Рома (Roma),— столица И., расположена на р. Тибр в Лацио; по преданию, осн. в 754 (или 753) до н. э. По археологич. данным, первые поселения на терр. Р. появились в 9—8 вв. до н. э. Первые укрепления на Палатине, т. н. «Roma Quadrata»,— 8 в. до н. э.; неск. позже возник Рим. форум (Forum Romanum). В 4 в. до н. э. город распространился на низину — Марсово поле— и был окружён стеной (т. н. стеной Сервия Туллия), а при Августе упорядочен и благоустроен. После пожара при Нероне (64 н. э.) Р. отстроен заново. Падение античного Р. началось с разрушения г. вестготами (410) и вандалами (455). В 6—9 вв. терр. г. сокращалась, античные пам. разрушались, обществ. центрами стали места пребывания епископа, а затем папы — Латеран и Ватикан, обнесённый стенами при папе Льве IV (847—855). Постепенное возрождение г. началось после возвращения пап из Авиньона (1377). Р. как столица католич. ц. начал приобретать новый облик с 16 в., когда крупнейшими мастерами Возрождения были созданы важные ансамбли и сооружения. С 1580-х гг. осн. культ. центры (древнейшие базилики) были соединены магистралями. Их сеть, дополн. ансамблями барокко, составила градостроит. основу центра совр. г.

После превращения Р. в столицу И. (1871) началось его интенсивное развитие. Застраивались холмы, р-н Прати (у Ватикана), вост. и юго-вост. р-ны, возводились здания гос. учреждений, министерств и т. д. По ген. плану 1873 были проложены новые артерии — Корсо Витторио Эмануэле, Виа Национале и Виа Венти Сеттембре. Центром г. стала Пьяцца Колонна.

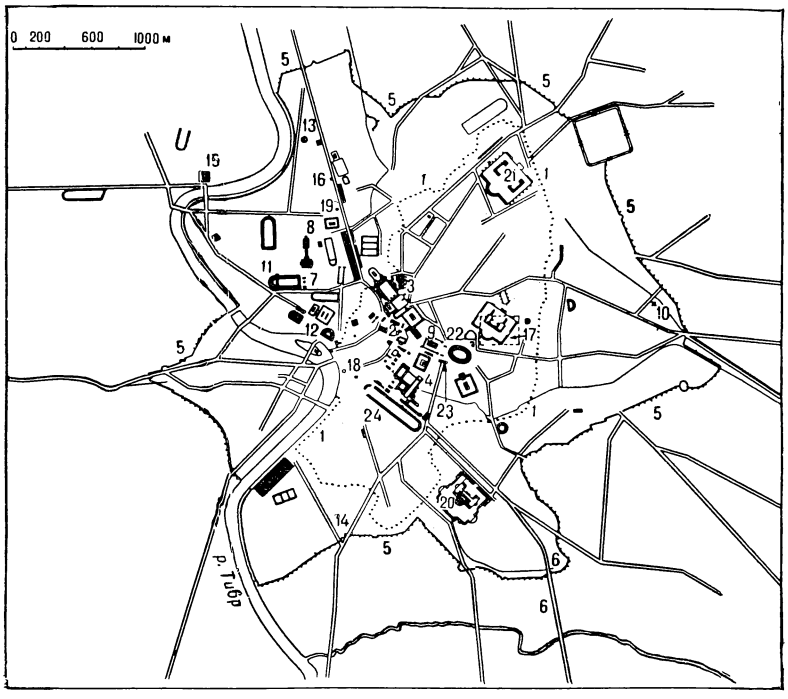
В конце 19 — нач. 20 вв. интенсивно застраивались терр. аристократич. вилл, на окраинах возникли неблагоустр. пос. для рабочих. После 1-й мировой войны началась застройка р-нов Монте-Сакро, Гарбателла (с 1920), Париоли, терр. между Виа Салария и Виа Номентана. В период фашистской диктатуры (1922—1943) была предпринята попытка вернуть Р. «имперское величие»: велась расчистка античных пам., пробивались новые магистрали (в 1932 — Виа деи Фори Империали, в 1936—50 — Виа ди Кончилиационе), для чего сносилась ст. застройка (напр., р-н Борго). Население выселялось в пригороды, ставшие в 1950-х гг. гор. р-нами (Сан-Базилио, Пренестино, Тибуртино и др.). С 1937 к Ю. от г. началось стр-во ЭУР (EUR, Esposizione Universale Romana) — комплекса несостоявшейся Всемирной рим. выставки 1942, куда по плану 1942—1943 (т. н. «Ген. вариант» ген. плана 1931) было намечено перемещение гор. центра и где с 1955 строится новый жилой р-н с крупными общественными сооружениями.

После 2-й мировой войны на зап. окраинах Р. возникли новые жилые р-ны — Монте-Марио, Винья-Клара, Дуэ-Пинье, Камилучча, Монтеверде-Веккьо, Монтеверде-Нуово, Валле-дель-Джельсомино, Валле-

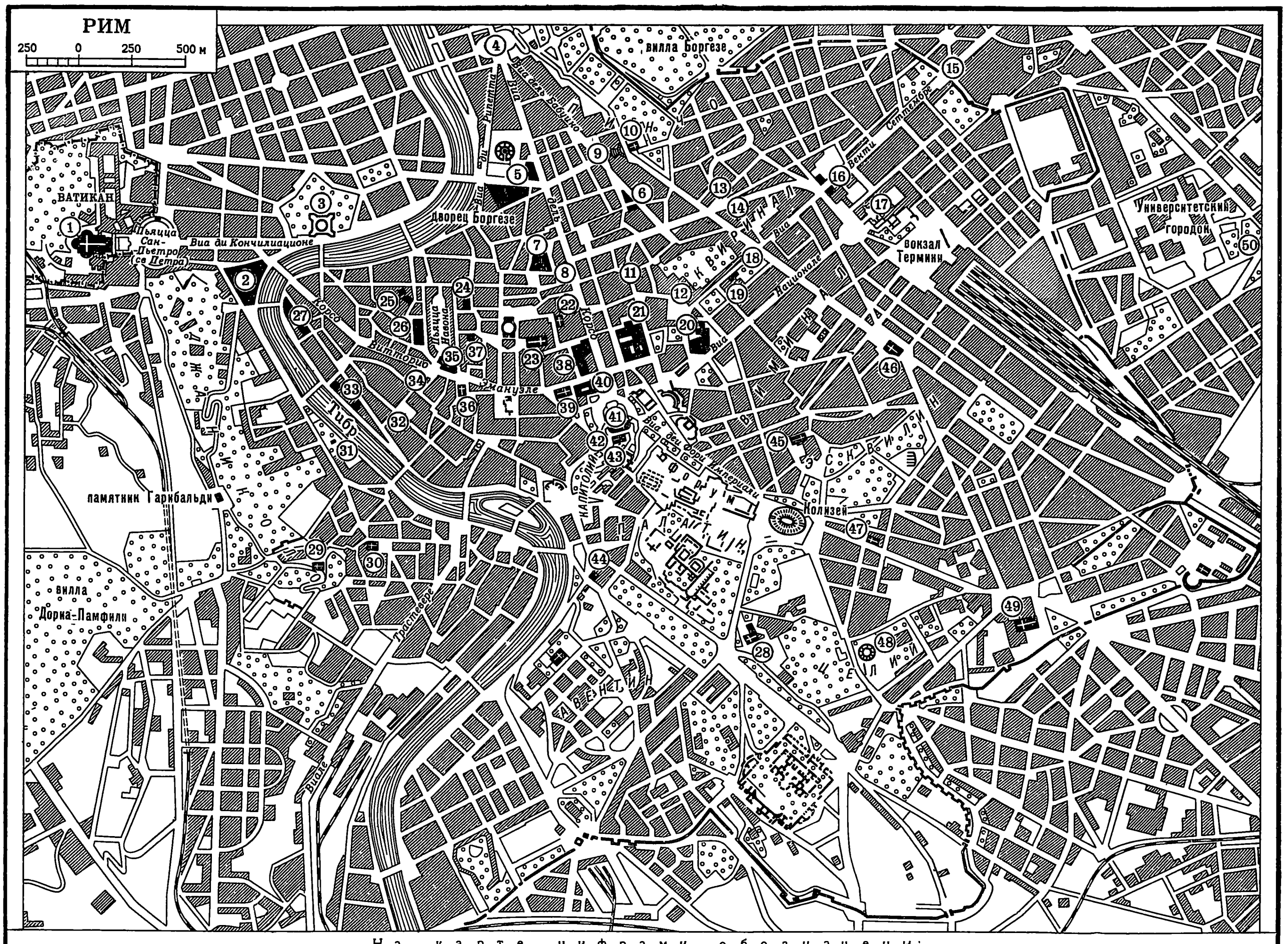
дель-Инферно. При подготовке к Олимпийским играм 1960 для разгрузки центра была проложена Виа Олимпика, связавшая Форо Италико (на С. города) с ЭУР.

Античные ансамбли и пам. **Рим. форум** — обществ. центр г., располож. в низине и замкнутый со стороны Капитолия портиком 12 богов (367 до н. э.) и Табуларием (79 до н. э., остатки вошли в Палаццо деи Сенатори),— включает: **курию** (с царской эпохи, перестроена ок. 300 н. э.); остатки «Дома весталок» с **храмом Весты** (с 6 в. до н. э., перестроен в 1 в. н. э.), храмов **Сатурна** (с 497 до н. э., перестроен в 42 до н. э. и в 3 в. н. э.), **Кастора и Поллукса** (с 484 до н. э.), Конкордии (с 367 до н. э., перестроен в 10 н. э.), Юлия Цезаря (29 до н. э.), Веспасиана (79—96 н. э.), **Антонина и Фаустины** (141 н. э.), базилик Эмилия (179 до н. э.), Юлия (54—44 до н. э.) и **Максенция** (или Константина; ок. 315 н. э.); триумф. арки **Тита** (81 н. э.) и **Септимия Севера** (203 н. э.). Императорские форумы: Юлия Цезаря (с **храмом Венеры**, 46 до н. э., перестроен в 113 н. э.), **Августа** с храмом Марса Ультора (освящены во 2 г. до н. э., достраивались до 2 в. н. э.), Нервы (с храмом Минервы, освящён в 97 н. э.), **Траяна** (111—114, Аполлодор из Дамаска, см. *Рим Древний*; с остатками базилики Ульпия и б-ки и с колонной Траяна). Сооружения на **Палатине**: руины дома Ливии (конец 1 в. до н. э.; с росписями и мозаичными полами) и дворца Флавиев (1 в. н. э.), **субструкции дворца Септимия Севера** (нач. 3 в.). Гор. стены: т. н. стена Сервия Туллия (379—352 до н. э.), стена Аврелиана (272 н. э., длина 18,8 *км*) и др. Дорога Виа Аппиа (312 до н. э.). Храмы: остатки 4 **храмов на Ларго Арджентина** (3—2 вв. до н. э.), храмы **Весты и Фортуны Вирилис** (оба — на Бычьем рынке у Тибра, 1 в. до н. э.), **Пантеон** (ок. 125 н. э., диам. купола — 43,2 *м*), **Венеры и Ромы** (135—140, перестроен в 307), т. н. «храм Минервы Медики» (собственно нимфей; сер. 3 в. н. э.). Мосты: **Мульвия** (2 в. до н. э.), **Эмилия** (Понте Ротто; 179—142 до н. э., перестроен Августом), **Адриана** (или Сант-Анджело; 136 н. э.). Акведуки: Марция (140 до н. э.), Клавдия (38—52 н. э.) с Порта Маджоре. Театры: Помпея (55—52 до н. э.) и **Марцелла** (44 до н. э. — 13 н. э.). Мавзолеи: **Цецилии Метеллы** и **Еврисака** (оба сер. 1 в. до н. э.), Августа (28 до н. э.), **Цестия** (12 до н. э., пирамида), **Адриана** (135—140 н. э., превращён в ср. века в замок Сант-Анджело). Алтарь Мира (13—9 до н. э.), с мр. рельефами. Дворец Нерона (или «Золотой дом»; 1 в. н. э.). **Амфитеатр Флавиев** (или **Колизей**; 75—80 н. э.). Цирки: Максимус (перестроен в 70-х гг. 2 в. н. э.), Максенция (309). Катакомбы: Сан-Себастьяно (с криптой 1—2 вв. н. э.), Калликста (2—3 вв.), Домициллы (1—4 вв.). Рынок Траяна с базиликой (нач. 2 в. н. э.). Триумф. колонна Марка Аврелия на Пьяцца Колонна (176—193 н. э.). Термы: **Каракаллы** (206—217 н. э.), **Диоклетиана** (306, частично перестроены в ц. и мон. Санта-Мария дельи Анджели). Триумфальные арки: **Аргентариев** (3 в. н. э.), Януса (312), **Константина** (315).

План античного Рима: 1 — стена Сервия Туллия; 2 — Римский форум (Forum Romanum); 3 — императорские форумы; 4 — Палатин; 5 — стена Аврелиана; 6 — Виа Аппиа; 7 — остатки 4 храмов на Ларго Арджентина; 8 — Пантеон; 9 — храм Венеры и Ромы; 10 — т. н. «храм Минервы Медики»; 11 — театр Помпея; 12 — театр Марцелла; 13 — мавзолей Августа; 14 — пирамида Цестия; 15 — мавзолей Адриана; 16 — алтарь Мира; 17 — «Золотой дом» (обозначен пунктиром); 18 — Форум Боариум (Бычий рынок); 19 — колонна Марка Аврелия; 20 — термы Каракаллы; 21 — термы Диоклетиана; 22 — амфитеатр Флавиев (Колизей); 23 — арка Константина; 24 — цирк Максимус.



Раннехристианские и ср.-век. пам. Базилики: **Сан-Джованни ин Латерано** (311—314; перестраивалась в 9, 14 и 15 вв.; мозаичный пол — 13 в., мастера́ семьи Космати; боковой портик — 1586, Д. *Фонтана*; интерьер трансепта — с 1592, Дж. делла *Порта*; интерьер гл. нефа — 1650, Ф. *Борромини*; гл. фасад — 1735, А. Галилеи; Латеранский баптистерий — 4—5 вв., с моз. 5 в.; клуатр — ок. 1236, Космати), **Сан-Марко** (ныне в комплексе Палаццо Венеция; 1-я пол. 4 в., перестроена в 833 и 1464; фасад — 1468, Л. Б. *Альберти* или *Джулиано да Майано*), **Санта-Мария Маджоре** (3-я четверть 4 в.; перестроена в 432—440 и в 13 в.; гл. фасад — 1743, Ф. Фуга; апсид. часть — 1673, К. *Райнальди*; моз.— 432—440 и 13 в.; мозаичный пол — 13 в.; Капелла Систина — 1586, Д. Фонтана; Капелла Паолина — 1611, Ф. Понцио), **Сан-Паоло фуори ле Мура** (314, расширена в 386; разрушена в 1823 и 1944, в наст. время восстановлена; клуатр — конец 12 — нач. 13 вв., Космати), **Санти-Джованни э Паоло** (ок. 400; перестроена в 1099—1118 и 1154—58; фрески — 12 в.; интерьер — 1718), Санта-Сабина (освящена после 432; дер. двери с рельефами — ок. 430), **Сант-Аньезе фуори ле Мура** (625—638, с моз. того же времени), **Санта-Мария ин Космедин** (перестроена в 772—795 и в 12 в.; остатки фресок 11 в.; мозаичный пол — 13 в., Космати), **Санта-Мария ин Трастевере** (1140, на месте ц. 4 в.; интерьер — 17 в.; в апсиде — моз. 1140 и моз. 1291, П. *Каваллини*; на фасаде — моз. 12 — 13 вв.), **Сан-Лоренцо фуори ле Мура** [на совр. Пьяцца Сан-Лоренцо; 1216, в основе — одноим. базилика (330, перестроена в 578; моз.—578—590) и ц. Богоматери (8 в.); кампанила — 12 в.; портик — 1220, Космати; епископский трон

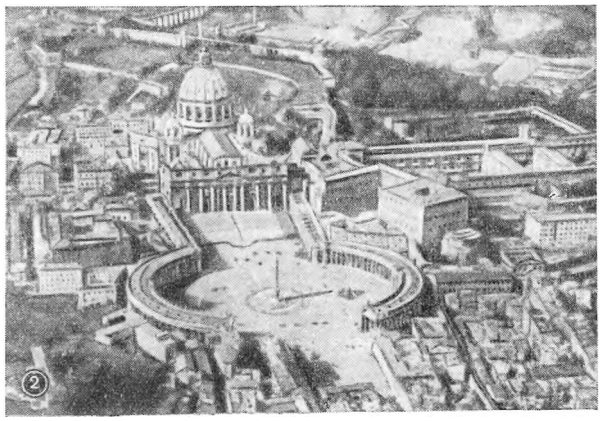


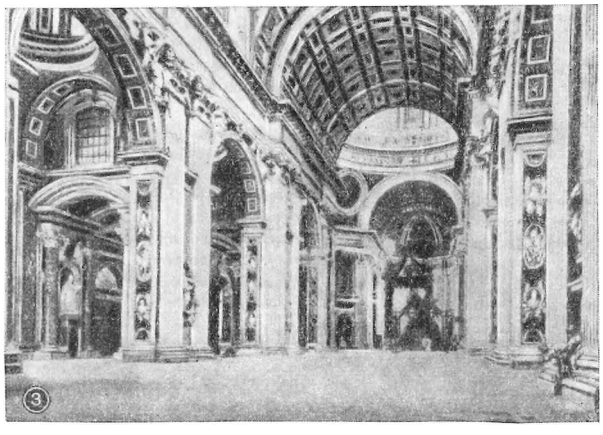
На карте цифрами обозначены:

1 Собор Сан-Пьетро (св. Петра)
2 Церковь и больница Санто-Спирито
3 Замок Сант-Анджело
4 Пьяцца дель Пополо с Порта дель Пополо
5 Церковь Сан-Карло аль Корсо
6 Дворец Пропаганда Фиде и церковь Сант-Андреа делле Фратте
7 Дворец Монтечиторио
8 Пьяцца Колонна
9 Пьяцца ди Спанья
10 Церковь Санта-Тринита
11 Фонтан Треви
12 Дворец Квиринале
13 Пьяцца Барберини
14 Дворец Барберини
15 Порта Пиа
16 Церковь Санта-Мария делла Виттория и фонтан Аква Феличе
17 Церковь Санта-Мария дельи Анджели и Национальный музей
18 Церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане
19 Церковь Сант-Андреа аль Квиринале
20 Дворец Паллавичини-Роспильози
21 Дворец Колонна
22 Колледжо Романо и церковь Сант-Иньяцио
23 Церковь Санта-Мария сопра Минерва
24 Церковь Сан-Луиджи деи Франчези
25 Церкви Санта-Мария дель Анима и Санта-Мария делла Паче
26 Дворец Памфили
27 Церковь Сан-Джованни деи Фьорентини и дворец Саккетти
28 Церковь Санти-Джованни э Паоло
29 Церковь Сан-Пьетро ин Монторио
30 Церковь Санта-Мария ин Трастевере
31 Вилла Фарнезе
32 Дворец Фарнезе
33 Церковь Сант-Элиджо дельи Орефичи и дворец Фальконьери
34 Дворец Канчеллерия
35 Дворец Массимо алле Колонне
36 Церковь Сант-Андреа делла Валле
37 Церковь Сант-Иво алла Сапиенца
38 Дворец Дориа-Памфили
39 Церковь Иль Джезу
40 Дворец Венеция
41 Памятник Виктору Эммануилу II
42 Церковь Санта-Мария ин Арачели
43 Площадь Капитолия
44 Церковь Санта-Мария ин Козмедин
45 Церковь Сан-Пьетро ин Винколи
46 Церковь Санта-Мария Маджоре
47 Церковь Сан-Клементе
48 Церковь Сан-Стефано Ротондо
49 Церковь Сан-Джованни ин Латерано
50 Пьяцца Сан-Лоренцо

в интерьере — 12—13 вв., Космати; клуатр — 12 в.] и **Санта-Мария ин Арачели** на Капитолии (перестроена в 1250). Центрич. **ц. Санта-Костанца** (4 в.; моз. — 4—5 вв.), **ц. Сан-Клементе** [2-ярусная: ниж. ц. (4 в., перестроена в 1084; фрески — 9—12 вв.) и верхняя ц. (между 1099 и 1128; реконструирована в 18 в., К. *Фонтана*; ограда хора — 12 в., Космати; в капелле Санта-Катерина — фрески, 1428—30, Т. Мазолино)], **ц. Сан-Стефано Ротондо** (6 в.; перестроена в 1450), **ц. Санта-Мария Антикуа** (6 в.; фрески — 6—8 вв.), ц. Санти-Козма э Дамиано (перестроена в 527; моз. в апсиде — 527—530), готич. **ц. Санта-Мария сопра Минерва** (с 1280; фасад — 1453, Мео дель Каприна). Дом Колы ди Риенцо (из др.-рим. фрагментов) и «Дом родосских рыцарей» — оба 12 в.; дом-башня **Торре Милицие** (13 в.).

Ансамбли и пам. Возрождения. *Ватикан* (см.) включает: **собор св. Петра** [Сан-Пьетро; на месте одноим. базилики 324—349; с 1452 — Б. *Росселлино*; совр. собор задуман и начат Д. *Браманте* как центрич. композиция в 1506—14; проект неоднократно перерабатывался (в осн. с изменением центрич. ком-



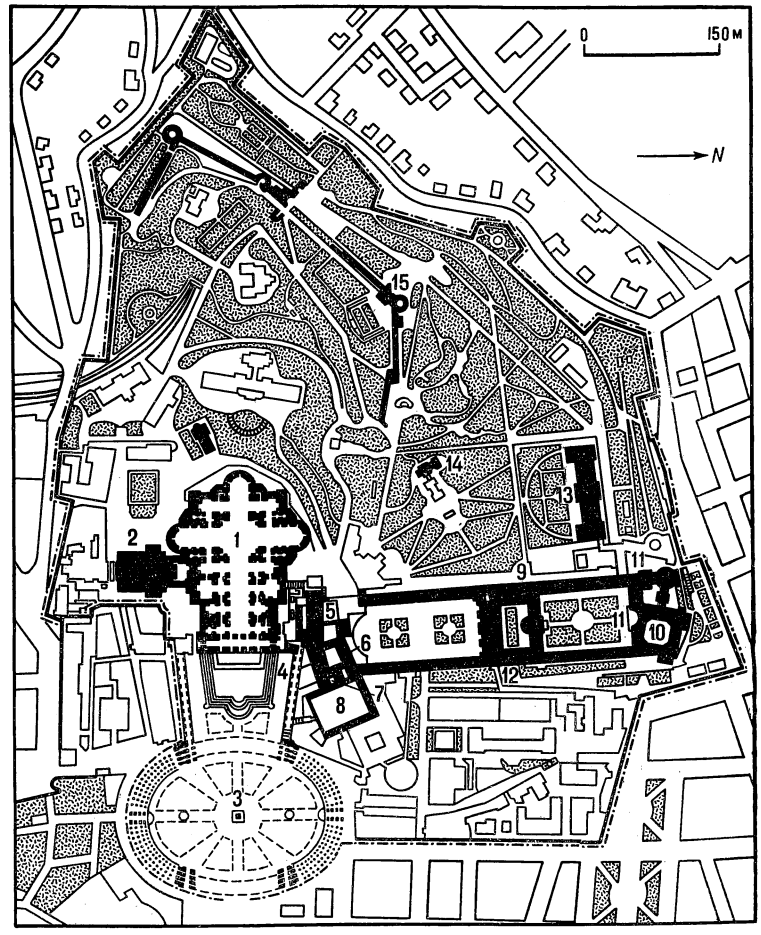


Рим. Собор св. Петра. 1. Главный фасад. 1607—14. Архитектор К. Мадерна. 2. Обрамлённая колоннадами площадь перед собором. 1657—63. Архитектор Л. Бернини. 3. Интерьер.

позиции на продольную) Фра Джокондо, Дж. да *Сангалло*, *Рафаэлем* (1516), Б. *Перуцци*, А. да *Сангалло* Младшим; в 1546—64 *Микеланджело* вернулся к центрич. композиции, усилил гл. устои, возвёл апсиды и центр. часть до барабана; работы продолжили Дж. *Виньола* и П. *Лигорио*; 2 передних купола — 1564—1585, Дж. Виньола; гл. купол — 1586—93, Дж. делла Порта; удлинение центр. нефа и гл. фасад — 1607—1614, К. *Мадерна*; в интерьере — работы Л. *Бернини* (бр. балдахин, 1624—33, кафедра св. Петра, 1657—66, и надгробия) и Микеланджело («Оплакивание Христа», ок. 1497—98); сакристия — начата в 1776, К. Маркьонни]; барочную **пл. Св. Петра** [Пьяцца Сан-Пьетро; 1657—1663, Л. Бернини; овальной формы, 340 *м* × 240 *м*, обрамлена колоннадами; в центре — др.-егип. обелиск, установл. в 1586; его фланкируют 2 фонтана (один из них — 1614, К. Мадерна)]; **дворцовый комплекс** (восходит к 5 в.), в к-ром выделяются Скала Реджа (1663—1666, Л. Бернини), Зала Реджа (1540—73, А. да Сангалло Младший), капеллы Паолина (1540, его же) и Сикстинская (1473—84, Дж. Дольчи; обе — с фресками Микеланджело), капелла Николая V (1440-е гг., с фресками Фра *Анджелико*), апартаменты Борджа с примыкающими к ним Станцами Рафаэля, двор Сан-Дамазо (ок. 1510, Д. Браманте) с Лоджиями Рафаэля, двор Бельведера (1503—45, начат Д. Браманте; ниша начата Д. Браманте, завершена полукуполом в 1560 П. Лигорио), разделившие террасы двора Бельведера корпуса б-ки (1587—90) и Музея Кьярамонти (1817—22), Музей Пио-Клементино (1769—74, М. Симонетти); **сады** с казино Пия IV (1558, П. Лигорио). **Ансамбль пл. Капитолия** (с 1546, Микеланджело): Палаццо деи Сенатори (над др.-рим. Табуларием; начато в 1150, перестраивалось в 1300 и 1389; фасад — 1560, Микеланджело, изменён к 1594 Дж. делла Порта, а в 17 в.— Дж. Райнальди; башня — 1579, М. Лонги Старший), Палаццо деи Консерватори (ок. 1450, перестроено в 1564—68 по проекту Микеланджело), гл. здание Капитолийских музеев (1644—55, Дж. Райнальди, по проекту Микеланджело); в центре пл.— античная бр. статуя Марка Аврелия, установл. в 1538 на постаменте Микеланджело; мощение пл.— по его рис., 1940; по бокам ведущей на пл. лестницы (арх. Дж. делла Порта) — античные статуи Диоскуров и др. Дворцы (палаццо): **Венеция** (начат в 1452; возможно, по планам Л. Б. Альберти или Б. Росселлино), **Канчеллерия** (1485—1511, А. Бреньо; окончание стр-ва и двор — с 1499, Д. Браманте; там же — ц. Сан-Лоренцо ин Дамазо, начатая Д. Браманте и перестр. в 19 в.), **Видони-Каффарелли** (ок. 1515—20, Рафаэль; позже надстроен), **Фарнезе** (1513—34, А. да Сангалло Младший, с 1546 — Микеланджело, окончен в 1589 Дж. делла Порта; интерьеры — А. да Сангалло Младший, Микеланджело и Дж. Виньола; в гал.— фрески *Карраччи*), **Массимо алле Колонне** (1536, Б. Перуцци), Саккетти (1543, А. да Сангалло Младший), Русполи (1586, Б. Амманати), **Латеранский** (1586—90, Д. Фонтана; перед дворцом — др.-егип. обелиск 15 в. до н. э., установл. в 1588). Мост **Понте Систо** (1474), **больница Санто-Спирито** (1480-е гг., Б. Понтелли; ц. Санто-Спирито ин Сассия — 1538—40, А. да Сангалло Младший), **банк Санто-Спирито** (1523—24, его же), **Порта Пиа** (1561, Микеланджело), Колледжо Романо (с 1582, Б. Амманати). Церкви: Сан-Пьетро ин Винколи (442, перестроена в 1475 Мео дель Каприна; надгробие папы Юлия II со статуями Моисея и др.— 1545, Микеланджело), Сан-Пьетро ин Монторио (1480-е гг., Б. Понтелли; во дворе — **Темпьетто**, 1502, Д. Браманте), **Санта-Мария делла Паче** (1480-е гг., Б. Понтелли; двор — 1500—04, Д. Браманте; фасад — 1656, *Пьетро да Кортона*), **Санта-Мария дель Анима** (нач. 16 в.; фасад — Дж. да Сангалло; кампанила — Д. Браманте), Сант-Элиджо дельи Орефичи (1509, по проекту Рафаэля), **Сан-Луиджи деи Франчези** (1518—88; фасад — 1589, Дж. делла Порта; в капелле Контарелли—цикл картин

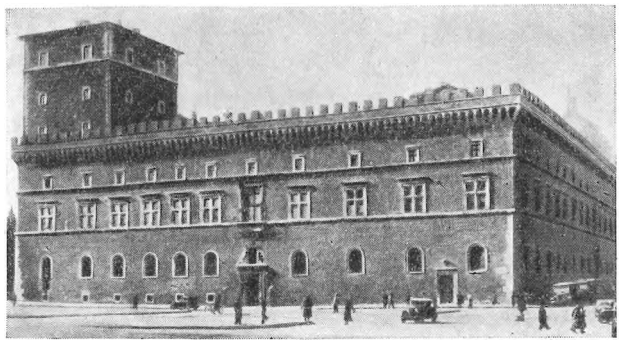
Караваджо), Сан-Джованни деи Фьорентини (1518—88, Я. *Сансовино*, А да Сангалло Младший, Дж. делла Порта; фасад — 1734, А. Галилеи), Сант-Андреа на Виа Фламиниа (1555, Дж. Виньола), **Санта-Мария дельи Анджели** (1563—66, Микеланджело; 1749, Л. *Ванвителли*), **Иль Джезу́** (1568—84, Дж. Виньола; фасад — 1575, Дж. делла Порта; фрески плафона — 1672—83, Бачиччо; алтарь св. Игнатия — 1700, А. *Поццо*). Виллы: Фарнезе (**Фарнезина**; 1509—11, Б. Перуцци; фрески Рафаэля, *Джулио Романо* и др.), **Мадама** (начата в 1517, Рафаэль; стр-во продолжено А. да Сангалло Младшим; не окончена; в лоджии — фрески Джулио Романо и лепнина из стукко Джованни да Удине), **папы Юлия III** (Вилла Джулия; 1550—55, Дж. Виньола, Б. Амманати, Дж. *Вазари*).

Ансамбли и пам. барокко. **Пьяцца дель Пополо** (у Порта дель Пополо, с фасадами 1561, Дж. Виньола, и 1655, Л. Бернини) с др.-егип. обелиском в точке схода 3-лучевой системы магистралей: ср.— Виа дель Корсо (восходит к античности), зап.— Виа ди Рипетта (1513—21), вост.— Виа дель Бабуино (1534—49); между лучами — одинаковые ц.— Санта-Мария ин Монте Санто и Санта-Мария деи Мираколи (обе с 1662, К. Райнальди; окончены Л. Бернини и К. Фонтаной); у ворот — **ц. Санта-Мария дель Пополо** (ср.-век.; перестроена в 1480-х гг., Б. Понтелли; апсида и хор — 1509, Д. Браманте; капелла Киджи — по проекту Рафаэля; интерьер — 1655, Л. Бернини); полуциркульные обрамления пл.— 1816—20, Дж. Валадье; над пл.— подъём на террасу и сады Пинчо (1809—14, планировка Дж. Валадье). **Пьяцца Навона** (17 в.) с фонтаном 4 рек (1648—51, Л. Бернини) и **ц. Сант-Аньезе ин Агоне** [в 1652—53 — Дж. и К. Райнальди; в 1653—55— Ф. Борромини (фасад); окончена К. Райнальди]. **Пьяцца ди Спанья:** лестница (1725, А. Спекки и Ф. Де Санктис); наверху — ц. Санта-Тринита́ деи Монти (1495; фасад —1585, Дж. делла Порта); внизу—фонтан «Баркакча» (1630, П. Бернини). Дворцы (палаццо): **Квиринале** (с 1574, Ф. Понцио и О. Маскерино, затем Д. Фонтана, К. Мадерна, Л. Бернини, Ф. Фуга), Сапиенца (1575, Дж. делла Порта), **Боргезе** (1590, М. Лонги Старший; 1615, Ф. Понцио), Паллавичини-Роспильози (1603, Дж. Вазанцио; расширен К. Мадерной), Маттеи ди Джове (1606—16, К. Мадерна; перед дворцом — фонтан Черепахи, 1585, Дж. делла Порта и Т. Ландини), **Барберини** (1625—63, К. Мадерна, Ф. Борромини, Л. Бернини; в интерьере — плафон Пьетро да Кортона; на пл. у дворца — фонтан Тритона, 1637, Л. Бернини), Фальконьери (1639—41, Ф. Борромини), **Памфили** (1650, Дж. Райнальди; фрески — Пьетро да Кортона), **Монтечиторио** (1650, Л. Бернини; 1690, К. Фонтана; интерьер и фасад изменены с 1905, Э. Базиле), Дориа-Памфили (фасад на Пьяцца дель Колледжо Романо — 1652—71, А. Дель Гранде; фасад на Корсо — 1734, Г. Вальвассори; фасад на Виа дель Плебишито — 1744, П. Амелли), **Колонна** (17—18 вв.). Церкви: Санта-Мария ин Валличелла (Кьеза Нуова; с 1575, по проекту М. Лонги Старшего; фасад — 1605, Ф. Ругези; фрески — 1647 — 51, Пьетро да Кортона), **Сант-Андреа делла Валле** (начата в 1591, П. П. Оливьери; окончена в 1608—28, К. Мадерна; фасад — 1663, К. Райнальди), Санта-Сусанна (фасад — 1596 — 1603, К. Мадерна), Санта-Мария делла Виттория (1605, К. Мадерна; фасад — Дж. Б. Сория; в капелле Корнаро — алтарь св. Терезы, 1644 — 52,



План Ватикана: 1 — собор св. Петра; 2 — сакристия; 3 — площадь Св. Петра; 4 — Скала Реджа; 5 — Сикстинская капелла; 6 — апартаменты Борджа и Станцы Рафаэля; 7 — Лоджии Рафаэля; 8 — двор Сан-Дамазо; 9 — библиотека; 10 — Музей скульптуры и 8-угольный двор; 11 — Грегорианский этрусский и Грегорианский египетский музеи; 12 — Музей Кьярамонти; 13 — Ватиканская пинакотека; 14 — казино Пия IV; 15 — остатки стен Льва IV. —·—·— территориальная граница.

Рим. Дворец Венеция. Начат в 1452.



Л. Бернини), Сан-Карло аль Корсо [начата в 1612 О. Лонги, окончена М. Лонги Младшим; купол — Пьетро да Кортона (?)]; **Сан-Карло алле Куатро Фонтане** (1634—67), **Сант-Иво алла Сапиенца** (1642—60) — обе Ф. Борромини; **Сант-Андреа аль Квиринале** (1653—58, Л. Бернини), **Сант-Иньяцио** (1626—85, интерьер — О. Грасси, фасад — А. Альгарди; алтарь и фрески — 1685—99, А. Поццо), **Сант-Андреа делле Фратте** (1656, Ф. Борромини; фасад — 1816, Дж. Валадье). Фонтаны: Моисея (или Аква Феличе; 1585—87, Д. Фонтана), Слона (1667, Л. Бернини), **Треви** (начат в 1732, Н. Сальви; окончен в 1762; скульпт. оформление — 1735, П. Браччи и др.). Виллы: Боргезе [нач. 17 в., с парком (казино — 1613, Дж. Вазанцио)], Дориа-Памфили (казино — после 1650, А. Альгарди), **Альбани** (ок. 1760, К. Маркьонни).

Ансамбли и постройки 19—20 вв. **Пьяцца дель Эседра** с постройками Г. Коха (1885) и фонтаном Наяды (1901, М. Рутелли). **Пьяцца Венеция** с пам. Виктору Эммануилу II (1885—1911, арх. Дж. Саккони, скульпторы А. Дзанелли и Э. Кьярадия) и зданием Об-ва ген. страхований (1902—07). Поликлиника (1887—90, Дж. Подести). Терраса Джаниколо с пам. Дж. Гарибальди (1895, Э. Галлори). Спортивный комплекс Форо Италико (1928—34, М. *Пьячентини*, Э. Дель Деббио и др.; реконструирован в 1953, достроен к 1960) с Олимпийским стадионом и комплексом открытых бассейнов (1957—59, 1962). Университетский городок (1930—35, планировка и здание ректората — М. Пьячентини; ин-т физики — 1935, Дж. *Пагано*; гл. вход — А. Фоскини). **ЭУР** (с 1937, Дж. Пагано, М. Пьячентини и др.) — адм. центр и жилой р-н — включает: здание воен. министерства (1938—56, Р. Марино), Дворец конгрессов (1940, А. Либера), Палаццо делла Чивильта Романа (1942, Б. Лападула), Дворец спорта (1958—60, инж. П. Л. *Нерви*, арх. М. Пьячентини). Пересеч. виадуком Корсо ди Франча (1960, инж. П. Л. Нерви) **Олимпийский городок** (окончен в 1960) с Палаццетто (Малый дворец спорта; 1957, инж. П. Л. Нерви, арх. А. Вителлоцци) и стадионом Фламинио (1959, инж. П. Л. Нерви и А. Нерви). Оперный театр (1880; перестроен в 1928, М. Пьячентини), **вокзал Термини** (боковые корпуса — 1938, Ф. Маццони; билетный зал с портиком, адм. корпус и ресторан — 1950, Э. Монтуори и др.).

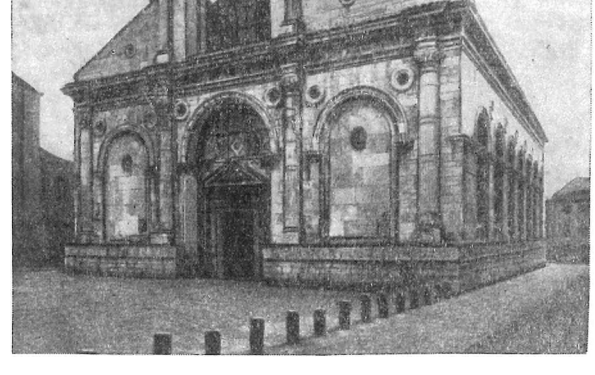
Капитолийские музеи. Латеранские музеи. Музей Палаццо Венеция, открыт в 1921. **Музей Рима. Музей рим. цивилизации,** осн. в 1927. **Нац. рим. музей** (музей Терм), осн. в 1889: замечат. собр. др.-греч., эллинистич. и др.-рим. скульптуры и живописи. **Музей Виллы Джулия,** осн. в 1889: этрусские и италийские древности. **Нац. доисторич. и этнографич. музей Луиджи Пигорини,** осн. в 1875. **Музей Барракко:** этрусская, др.-егип., др.-рим., др.-греч. и ассирийская скульптура. **Музей и гал. Боргезе** (в вилле Боргезе): произв. Л. Бернини, Караваджо, *Тициана*, *Кановы*, античная скульптура. **Нац. кабинет гравюр,** осн. в 1895: гр. и рис. итал. и др. школ 14—20 вв. **Нац. гал. совр. иск-ва,** осн. в 1881: иск-во 19—20 вв. **Нац. музей нар. иск-в и традиций,** осн. в 1923. **Музей замка Сант-Анджело,** осн. в 1925: арх. фрагменты, мебель, оружие, живопись. **Нац. гал.** (во дворцах Барберини и Корсини): итал. и иностр. живопись 14—18 вв. **Гал. Спада:** живопись 17 в., др.-рим. пам. **Гал. Академии св. Луки:** итал. и флам. живопись 16—17 вв., рим. скульптура 17—19 вв. **Коммун. гал. совр. иск-ва,** осн. в 1925: произв. рим. худож. 19—20 вв. **Нац. музей вост. иск-ва,** открыт в 1958: колл. иран., кит., инд., тибетского, непальского и таиландского иск-ва. **Нац. калькография,** осн. в 1738: колл. гр. 17—20 вв. **Нумизматич. музей Монетного двора. Коллекции Итал. ин-та нумизматики. Гал. Колонна,** открыта в 1703: иск-во 15—18 вв. **Гал. Дориа-Памфили:** живопись 14—18 вв., колл. скульптуры. **Гал. Паллавичини:** живопись 15—18 вв. **Музей Торлония:** др.-греч. оригиналы, др.-рим. копии, др.-рим. портреты, этрусские пам. **Афр. музей.**

Ватиканские музеи и гал., включают: Музей скульптуры (Музей Пио-Клементино; осн. Климентом XIV в 1770-х гг. и расширен Пием VI: колл. античной скульптуры), Музей Кьярамонти и Новый корпус (осн. в нач. 19 в.: колл. античной скульптуры), Грегорианский этрусский музей (осн. Григорием XVI в 1838), Грегорианский егип. музей (осн. Григорием XVI в 1839: колл. др.-егип. иск-ва), Капеллы, залы и гал. (в т. ч. Капелла Николая V, Сикстинская капелла, Станцы и Лоджии Рафаэля) с фресками, Ватиканскую пинакотеку (осн. в 1932: итал. живопись ср. веков, Возрождения и 17 в.), Свящ. музей (Museo Sacro; фрески эпохи Августа).

Лит.: **Античный Рим.** — Цирес А. Г., Архитектура Колизея, М., 1940; Platner S. B. and Ashby Th., A topographical dictionary of ancient Rome, L., 1929; Richmond I. A., The city walls of imperial Rome, Oxf., 1930; Säflund G., Le mura di Roma repubblicana, Lund, 1932; Ashby Th., The aqueducts of ancient Rome, Oxf., 1935; Lugli G., I monumenti antichi di Roma e suburbio, v. 1—3, Roma, 1930—38 (supplemento — Roma, 1940); его же, Roma antica. Il centro monumentale, Roma, 1946; Homo L., Rome impériale et l'urbanisme dans l'antiquité, P., 1951; Müller-Karpe H., Vom Anfang Roms, Hdlb., 1959; Gjerstad E., Early Rome, v. 1—3, Lund, 1953—60; Bloch R., The origins of Rome, L.— N. Y., 1960; Nash E., Pictorial dictionary of ancient Rome, v. 1—2, N. Y., 1961—62.

Рим эпохи средневековья и нового времени. — Брунов Н. И., Рим. Архитектура эпохи барокко, М., 1936; Muñoz A., Roma barocca, Mil., 1929; Angeli D., Le chiese di Roma, Roma, [1930]; Proia A. e Romano P., Roma nel cinquecento, v. 1—3, Roma, 1933—36; Apollonj Ghetti B. M., Il quartiere del Rinascimento in Roma, Roma, 1937; Fokker T. H., Roman baroque art, v. 1—2, L., 1938; Gnoli U., Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna, Roma, 1939; Armellini M., Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, v. 1—2, Roma, 1942; Callari L., Le fontane di Roma, Roma, 1945; Istituto di studi romani (ed.), Le chiese di Roma, v. 1—91, Roma, 1946—61; Amadei E., I ponti di Roma, Roma, 1948; Bruhns L., Die Kunst der Stadt Rom, [Bd 1—2], W., [1951]; Sapori F., Architettura in Roma. 1901—1950, [Roma, 1953]; D'Onofrio C., Le fontane di Roma, Roma, 1957, La Padula A., Roma 1809—1814. Contributo alla storia dell'urbanistica, Roma, 1958; Magnuson T., Studies in Roman quattrocento architecture, Stockh., [1958]; Galassi Paluzzi C., Chiese romane, v. 1—2, Roma, 1959—61; Mariani V., Roma barocca, Genova, 1960; его же, Roma medievale, Genova, 1960; Piccinato L., Problemi urbanistici di Roma, Mil., 1960; Insolera I., Roma moderna.

Римини. Церковь Сан-Франческо. 1447—68. Архитекторы Л. Б. Альберти и Маттео де Пасти.



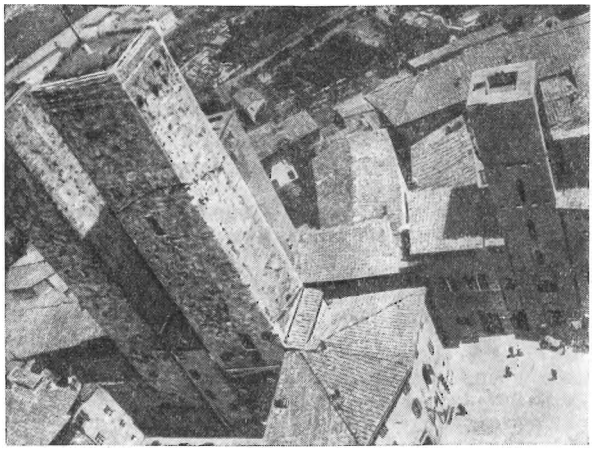
Uno secolo di storia urbanistica, Torino, 1962; Rome. The Nagel travel guide series, Hamb., 1963.
Ватикан.— Gessi L., La città del Vaticano, Roma, 1954; Pichon C., Le Vatican, P., 1960; Schiavo A., San Pietro in Vaticano, Roma, 1960.

РИ́МИНИ (Rimini; лат. Аримину́м, Ariminum)— г. в Эмилии-Романье. Вначале, вероятно, принадлежал этрускам и умбрам, затем галлам; в 268 до н. э. стал рим. колонией. Триумф. арка Августа (27 до н. э.), **мост Тиберия** (14—21 н. э.), амфитеатр 1 в. н. э. (?). **Палаццо дель Аренго** (1204), Палаццо дель Подеста́ (ок. 1334). Руины **замка Малатеста** (1446); **ц. Сан-Франческо** (т. н. Темпьо Малатестиано), перестроена Маттео де Пасти по проекту Л. Б. *Альберти* из готич. храма (1447—68; верхняя часть фасада неокончена; скульпт. декор интерьера — Агостино ди Дуччо; фреска *Пьеро делла Франческа*).

Коммун. пинакотека, осн. в 1924. **Гор. музей.**

Лит.: Matteini N., Rimini e suoi dintorni, Bologna, 1956.

САН-ДЖИМИНЬЯ́НО (San Gimignano) — г. в Тоскане. Сложился в ср. века на месте древнего поселения. Гор. стены с башнями (13 в.); башни-дома — Ардингелли, Сальвуччи и др. (все 13 в.); ц. Сант-Агостино (1280—1298; фрески — 1463—67, Беноццо Гоццоли; в капелле



Сан-Джиминьяно. Башни-дома Ардингелли и Сальвуччи. 13 в.

Сан-Бартоло — алтарь *Бенедетто да Майано*); **Палаццо дель Пополо** (1288, расширено в 1323; в зале Данте — фреска «Маэста́», 1317, Липпо Мемми) с Торре Гросса (1298, выс. 54 *м*); **Палаццо дель Подеста́** (1239, расширено в 1337) с Торре Роньоза; **Колледжата** [собор; освящена в 1148, перестроена в 1458 *Джулиано да Майано*; фасад — 1239, неоднократно переделывался; фрески Беноццо Гоццоли (1465) и Д. *Гирландайо*, скульпт. произв. *Якопо делла Кверча* и Бенедетто да Майано]. **Пинакотека** (в Палаццо дель Пополо): сиенская и флорент. живопись 13—15 вв. **Музей религ. иск-ва.**

Лит.: Mazzoni M., San Gimignano, Siena, 1954.

СЕ́ГЕСТА — ныне *Седжеста.*

СЕДЖЕ́СТА (Segesta; др.-греч. Сегеста, Σέγεστα) — г. в зап. части Сицилии. Осн. элимами. Остатки укреплений (5 в. до н. э.), дорич. **храма** (2-я пол. 5 в. до н. э.), эллинистич. театра.

Лит.: Mauceri E., Da Segesta a Selinunte, Bergamo, 1903.

СЕЛИНУ́НТ — ныне *Селинунте.*

СЕЛИНУ́НТЕ (Selinunte; др.-греч. Селинунт, Селинус, Σελινοῦς; лат. Селинус, Selinus) — г. на юж. берегу Сицилии. Осн. мегарянами в 7 в. до н. э. На акрополе — остатки храмов «А» (480 до н. э.), «В» (эллинистич. периода), «С» (скульптура метоп — в Археологич. нац. м., Палермо) и «D» (оба — дорич. периптеры, 6 в. до н. э.), «О» (480 до н. э.); к В. от г.— остатки храмов «Е» (1-я четверть 5 в. до н. э.), «F» (конец 6 в. до н. э.) и «G» (сер. 6 в. до н. э.; все — дорич. периптеры).

Лит.: Santangelo M., Selinunte, Roma, 1953.

СИЕ́НА (Siena; лат. Сена, Saena) — г. в Тоскане. Сложился в рим. респ. период. **Собор** [начат в 12 в.; ниж. часть фасада — 1284—99, по проекту *Джованни Пизано*; верх фасада — 1376; кафедра — 1265—68, *Никколо Пизано*; алтарь — 1481—85, А. Бреньо; инкрустиров. пол — 1369—1547; кампанила — 14 в.; стены и аркады незавершённой пристройки — 1339—1355; баптистерий — 1317—25, с готич. фасадом 1382; б-ка Пикколомини — 1497, Лоренцо ди Мариано Фуччи (фрески — *Пинтуриккьо*)]; церкви — **Сан-Доменико** (1293—1391; в капелле Санта-Катерина — фрески 1526, Содома), **Сан-Франческо** (1326—1475; фрески — П. и А. *Лоренцетти*) и Санто-Спирито (1498; купол — 1508, Дж. Коццарелли; портал — 1519, Б. *Перуцци*); дворцы (палаццо) — **Толомеи** (начат в 1205), **Буонсиньори** (14 в.), **Пикколомини** (1460—95, Б. *Росселлино*), Спаннокки (начат в 1473, *Джулиано да Майано*) и дель Говерно (16 в., Б. Буонталенти); на полукруглой Пьяцца дель Кампо — готич. **Палаццо Публико** (1297—1310; крылья надстроены в 1680; внутри — фрески А. Лоренцетти, *Симоне Мартини*, Таддео ди Бартоло и др.; Торре дель Манджа — 1338—48, М. и Ф. ди Риальдо, выс. 102 *м*; Капелла ди Пьяцца начата в 1352 Доменико ди Агостино, окончена в 1376 Джованни ди Чекко, перекрыта в 1463—1468 Антонио Федериги) и копия Фонте Гайя (оригинал работы *Якопо делла Кверча* — в Палаццо Публико); Фонте Бранда (14 в.); лоджии — делла Мерканция (1417—28, Сано ди Маттео; верхняя часть —1767) и **дель Папа** (1460, Антонио Федериги и *Франческо ди Джорджо*).

Археологич. музей, осн. в 1940. **Нац. пинакотека** (во дворце Буонсиньори): сиенская живопись 12—16 вв. **Музей дель Опера Метрополитана** (Музей собора), осн. в 1870. **Музей архиепископской семинарии. Музей Об-ва исполнителей благочестивых предписаний,** осн. в 1938: сиенское религ. иск-во.

Близ С.— мон. и ц. дель Оссерванца (15 в.) и замок делла Кьоччола, перестр. Б. Перуцци в виллу.

Лит.: Susini A. e Chierichetti S., Siena, Siena, 1956; Mandel G., Siena, Z., 1959.

СИРАКУ́ЗА (Siracusa; др.-греч. Сиракузы, Συρακοῦσαι; лат. Сиракузе, Siracusae) — г.-порт на Ю.-В. Сицилии. Осн. греками в 734 до н. э. Остатки дорич. храмов Аполлона (или Артемиды; нач. 6 в. до н. э.) и Афины (после 480 до н. э.; оба на о-ве Ортиджа), театра (5 в. до н. э.).

Археологич. музей. Нац. музей Палаццо Белломо. Антикварium Кастелло Эуриало.

Лит.: Minniti M., Siracusa. Guida... della città e dei suoi dintorni, Siracusa, 1954.

СИРАКУ́ЗЫ — ныне *Сиракуза.*

ТАРКВИ́НИЯ (Tarquinia; по-этрусски Tarchuna; лат. Тарквинии, Tarquinii; в ср. века Корнето, Corneto) — г. в Лацио. Восходит к нач. 1-го тысячел. до н. э., центр этрусской конфедерации. Этрусский **некрополь** (8—1 вв. до н. э.) с украш. фресками погреб. камерами, остатки гор. стен (5—4 вв. до н. э.), подий большого храма, остатки рим. терм.

Нац. тарквинский музей, осн. в 1924: этрусские саркофаги, вазы, бр. изделия.

Лит.: Romanelli P., Tarquinia. La necropoli e il museo, 4 ed., Roma, 1959.

ТИ́ВОЛИ (Tivoli; лат. Тибур, Tibur) — г. в Лацио. Известен с 4 в. до н. э. **Т. н. храм Весты (или Си-**

виллы; 2—1 вв. до н. э.), вилла Мецената (1 в. до н. э.). **Вилла д'Эсте** (1550—72, П. *Лигорио*) с парком.

Близ Т.— **вилла Адриана** (125—135). **Антикварium виллы Адриана:** колл. археологич. находок.

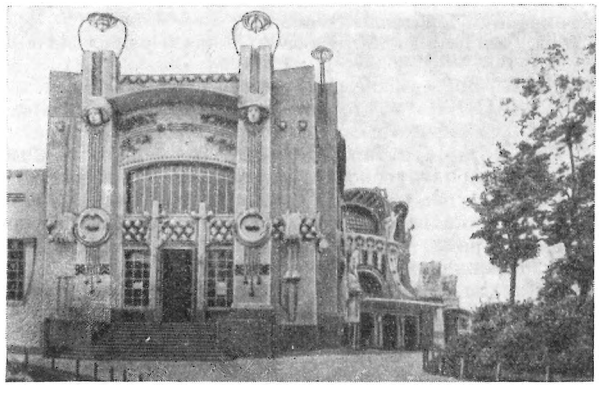
Лит.: Carducci C., Tibur, Roma, 1940; Coffin D. R., The villa d'Este at Tivoli, Princeton, 1960; Aurigemma S., Villa Adriana, Roma, 1962.

ТУ́РИИ, Фурии (др.-греч. Θούριοι; итал. Турио, Turio),— древний г. в Великой Греции (ныне на терр. Калабрии), выстроенный при содействии афинян в 443 до н. э. по регул. плану Гипподама (см. *Греция* Древняя). В 193 до н. э. Т. стали рим. колонией под назв. Копия. Раскопками обнаружены следы гор. укреплений и водопровода греч. периода.

Лит.: Aletti E., Sibari-Turio-Copia, Roma, 1960.

ТУРИ́Н, Торино (Torino; лат. Августа-Тауринорум, Augusta Taurinorum),— г., центр Пьемонта. Осн. в 29—28 до н. э. как рим. воен. колония на терр. лигурийских тауринов. Прямоуг. планировка восходит к античности. Порта Палатина (нач. 1 в. н. э.), остатки театра. **Собор** (начат в 1490, Мео дель Каприна; капелла Санта-Синдоне — 1668—94, Г. *Гварини*; кампанила надстроена в 1720, Ф. *Ювара*), ц.Санта-Тринита́ (1590—1606, А. Витоцци; 1718,Ф. Ювара), **ц. Сан-Лоренцо** (начата в 1634; стр-во продолжено в 1668—87, Г. Гварини), прямоуг. пл. Сан-Карло (1638, по планам К. ди Кастелламмонте) с конным пам. Эмманюэлю Филиберу (бр., 1838, К. Мароккетти), Палаццо Реале (начато в 1646, А. ди Кастелламмонте; расширено в 1720—21, Ф. Ювара), Палаццо ди Читта́ (1663—69,Ф. Ланфранки); **ц. Сан-Филиппо Нери** (начата в 1675, Г. Гварини; перестроена в 1730, Ф. Ювара; фасад —1835); Колледжо деи Нобили (позже АН; 1679), Сантуарио делла Консолата (начато в 1679) — оба Г. Гварини; **Палаццо Кариньяно** (1679 — после 1683, Ф. Барочелли и Г. Гварини; боковой фасад — 1871, по проекту Боллати и Ферри), **Палаццо Мадама** (в основе романское; фасад и лестница — 1718—21, Ф. Ювара), театр Реджо (1740, Б. Альфьери). **«Моле Антонеллиана»** (1863, А. Антонелли, выс. 167,5 *м*), **завод «Фиат-Линготто»** (ок. 1919—26, М. Трукко), гор. стадион (1933, Бьянкини и др.), перестр. Виа Рома (гл. улица Т.; 1931—37, М. *Пьячентини* и др.), **Дворец выставок** (с 1939; новые залы со сводами из сборно-монолитных армоцементных конструкций — 1948—50, инж. П. Л. *Нерви*; подземный зал — 1962, инж. Р. Моранди), Музей автомобиля (1956—60, арх. А. Альбертини), комплекс выставки «Италия 1961» с **дворцом Труда** (1961, П. Л. Нерви и А. Нерви), Дворец спорта (1962, А. Вителлоцци).

Турин. Павильон выставки 1902. Архитектор Р. Д'Аронко.

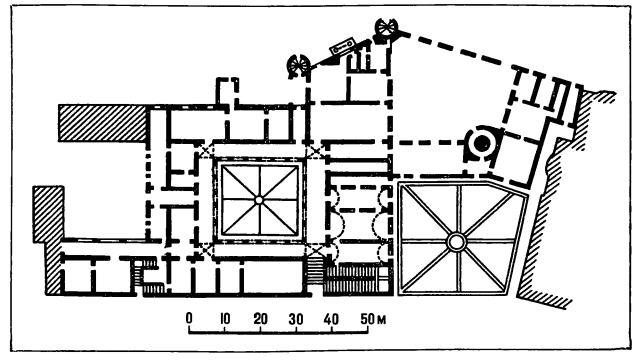


Гор. музей старинного иск-ва (в Палаццо Мадама). **Гал. АХ Альбертина. Гор. гал. совр. иск-ва,** осн. в 1860. **Музей древностей. Егип. музей,** осн. в 1824. **Гал. Сабауда,** осн. в 1832.

Близ Т.— постройки Ф. Ювары: **мон. Суперга** с базиликой (1715—31) и **замок Ступиниджи** (1729—34).

Лит.: Bernardi M., Torino e i suoi dintorni, 2 ed., Roma, 1957.

УРБИ́НО (Urbino; лат. Урбинум-Метаурense, Urbinum Metaurense) — г. в Марке. Известен с 4 в. до н. э.; в 1213—1508 н. э. был под властью гер-



Урбино. Палаццо Дукале. Около 1470—1563. Начато Лучано Лаураной. План.

цогов Монтефельтро. **Палаццо Дукале** (начато ок. 1470, Л. *Лаурана*; с 1477 — *Франческо ди Джорджо*; окончено в 1563), **ц. Сан-Бернардино дельи Цокколанти** [1472, Франческо ди Джорджо (?)].

Нац. гал. Марке (в Палаццо Дукале): иск-во ср. веков и Возрождения.

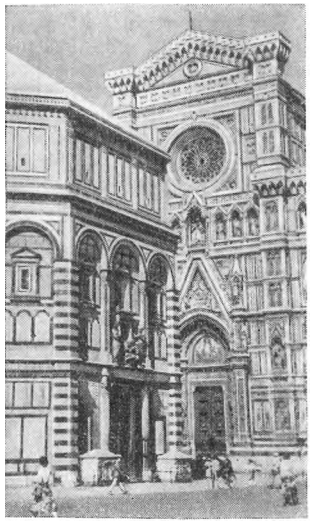
Лит.: Pigrucci Valentini A., Guida turistica di Urbino, 2 ed., Faenza, 1958; Moranti L., Bibliografia urbinate, Firenze, 1959.

ФЕРРА́РА (Ferrara) — г. в Эмилии-Романье. Сложился в ср. века на месте деревни рим. периода. С 11 в.— независимая коммуна, в сер. 13 в.—16 в. был под властью династии Эсте. В нач. 16 в. Ф. перестраивалась по планам Б. Россетти. Романский **собор** (начат ок. 1135, скульптура фасада — мастер Николао; интерьер —1712—18; кампанила —1412—1514), **Палаццо Комунале** (1243; лестница во дворе — 1481, П. Бенвенути), Палаццо делла Раджоне (окончено в 1326), **замок Эсте** (1385, Бартолино да Новара; расширен в 1544, Джироламо да Карпи; в интерьерах — фрески Д. *Досси*); дворцы — **Скифаноя** (с 1385; увеличен в 1458—78, П. Бенвенути и Б. Россетти; фрески Ф. дель *Косса* и К. *Туры*—ок. 1470), Проспери-Сакрати (1492—1508), **Палаццо деи Диаманти** (начат ок. 1492, Б. Россетти; окончен в 1565), Лудовико иль Моро (1503, приписывается Б. Россетти); **Каса Ромеи** (15 в.), Чертоза (ныне кладбище; 1461); церкви —Сан-Франческо (1494—1530), Санта-Мария ин Вадо (перестроена в 1495—1518) и **Сан-Кристофоро** (начата в 1498) — все Б. Россетти; ун-т (1587, Дж. Б. Алеотти).

Археологич. нац. музей (во дворце Лудовико иль Моро), осн. в 1935. **Нац. пинакотека и Музей-лапидарий** (в Палаццо деи Диаманти). **Музей собора,** осн. в 1929. **Музей Скифаноя:** колл. миниатюр, медалей и пр. **Каса Ромеи.**

Лит.: Jannucci R., Storia di Ferrara..., Ferrara, 1958.

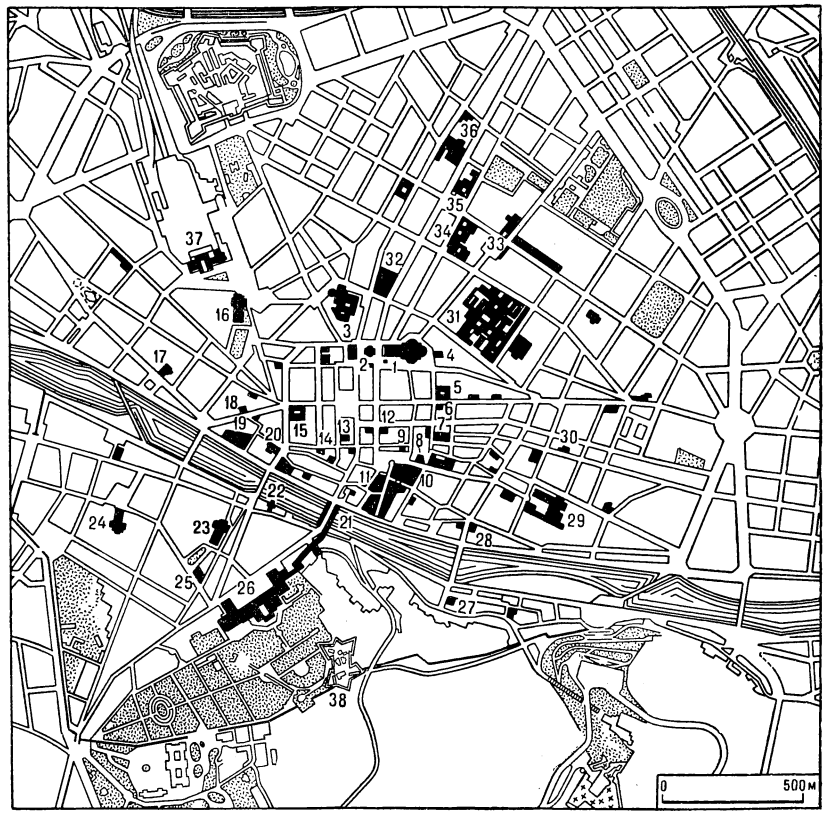
ФЛОРЕ́НЦИЯ, Фиренце (Firenze; лат. Флоренция, Florentia), — г., центр Тосканы, на р. Арно. Возник в рим. период на месте более древнего поселения; в 3—2 вв. до н. э.— муниципий, затем колония; следы регул. планировки рим. г. до сих пор сохрани-



Флоренция. Баптистерий Сан-Джованни (11—13 вв.) и собор Санта-Мария дель Фьоре (начат в 1296).

лись в центре Ф. С 1115— коммуна; в 13—16 вв.— крупнейший в Тоскане пром. и торговый г., колыбель культуры Возрождения; с 1532 — столица герцогства. Центр Ф. сохранил свой исторический облик.

Ансамбли и пам. 11—14 вв. **Ансамбль соборной пл.: баптистерий Сан-Джованни** [освящён в 1059; апсида — 13 в.; мр. декорация интерьера — 13 в.; гробница папы Иоанна XXIII — *Микелоццо* и *Донателло*; бр. двери: юж.— *Андреа Пизано*, сев. и вост. («Райские») — Лоренцо *Гиберти*], **собор Санта-Мария дель Фьоре** (начат в 1296, *Арнольфо ди Камбио*; в 1357—65 — Ф. Таленти; 8-гранный купол — 1420—1436, Ф. *Брунеллески*; фонарь—1467, по его же проекту; гл. фасад —1876—83, по проекту Э. де Фабрис; кампанила — начата в 1334 по проекту *Джотто*, строительство продолжено в 1337—43 Андреа Пизано и завершено ок. 1359 Ф. Таленти), готич. **Лоджия дель Бигалло** (1358). **Ансамбль Пьяцца делла Синьория: Палаццо делла Синьория** [или Веккьо; начато в 1298 по планам Арнольфо ди Камбио (?), расширено Б. дель Тассо и Дж. *Вазари*; двор — 1454, Микелоццо, декорирован в 1565; зал Двухсот с дер. потолком — 1478, *Бенедетто да Майано* и *Джулиано да Майано*; зал Пятисот — 1495, Кронака, перестроен Б. Бандинелли и Дж. Вазари], Палаццо ди Мерканция (1359); **Лоджия деи Ланци** (или делла Синьория; ок. 1376—80, Бенчи ди Чоне и С. Таленти) со скульптурой *Джамболоньи*, Б. *Челлини* и др.; Палаццо Угуччони (16 в.), фонтан Нептуна (1575, Б. Амманати); скульптура на пл.— геральдич. лев «Мардзокко» (копия статуи Донателло), «Юдифь и Олоферн» (Донателло), «Давид» (копия статуи *Микеланджело*), «Геркулес и Какус» (Баччо Бандинелли), конная статуя Козимо I Медичи (Джамболонья). Церкви: **Сан-Миньято аль Монте** (с 1014; инкрустиров. мрамором пол и кафедра в интерьере — 1207; алтарь в ср. нефе — 1447, Микелоццо), Санта-Мария дель Кармине [1258, перестроена в 1771; в капелле Бранкаччи — фрески Мазолино (1427), *Мазаччо* и Филиппино *Липпи*], **Санта-Тринита́** [1258—80, Никколо́ Пизано (?); расширена в 14 в.; фасад — 1593—94, Б. Буонталенти; фрески в капелле Сассетти — Д. *Гирландайо*], **Санта-Мария Новелла** [ок. 1278—ок. 1360; фасад —1456—70, Л. Б. *Альберти*; в интерьере — «Троица» Мазаччо, фрески Д. Гирландайо (в хоре) и Филиппино Липпи (в капелле Строцци); Испанская капелла — после 1350, Я. Таленти; Кьостро Верде—2-я пол.14 в., с фресками *Паоло Уччелло*], **Санта-Кроче**[начата в конце 13 в. по проекту Арнольфо ди Камбио(?); фасад—1853—63; в интерьере—рельеф Донателло «Благовещение», кафедра работы Бенедетто да Майано (1472—76) и гробница Микеланджело работы Дж.Вазари (1570); сакристия (с порталом Микелоццо) —14 в.; примыкающая к ц. **капелла Пацци** — с 1429,Ф. Брунеллески (скульпт. декор интерьера — Л. делла *Роббиа* и Ф. Бру-



План Флоренции: 1 — собор; 2 — баптистерий, Палаццо Арчивесковиле и Лоджия дель Бигалло; 3 — церковь Сан-Лоренцо; 4 — Музей собора; 5 — Палаццо Нонфинито; 6 — Палаццо Пацци-Куаратези; 7 — Барджелло и Бадия; 8 — Палаццо Гонди; 9 — Палаццо Угуччони; 10 — Палаццо Веккьо; 11 — Палаццо Уффици и Лоджия деи Ланци; 12 — Орсанмикеле и церковь Сан-Карло деи Ломбарди; 13 — Палаццо дель Арте делла Лана; 14 — Палаццо Даванцати и Палаццо ди Парте Гвельфа; 15 — Палаццо Строцци; 16 — церковь Санта-Мария Новелла; 17 — церковь Оньиссанти; 18 — Палаццо Ручеллаи; 19 — Палаццо Корсини; 20 — церковь Санта-Тринита́; 21 — Понте Веккьо; 22 — церковь Сант-Якопо сопр Арно, близ Понте Санта-Тринита́; 23 — церковь Санто-Спирито; 24 — церковь Санта-Мария дель Кармине; 25 — Палаццо Гуаданьи; 26 — Палаццо Питти; 27 — Музей Бардини; 28 — Музей Хорна и Палаццо Барди; 29 — церковь Санта-Кроче; 30 — Каса Буонарроти; 31 — госпиталь Санта-Мария Нуова, церкви Сант-Эджидио и Санта-Мария дельи Анджели; 32 — Палаццо Медичи-Риккарди; 33 — Пьяцца делла Сантиссима-Аннунциата с Оспедале дельи Инноченти; 34 — Галерея Академии; 35 — церковь Сан-Марко (Музей Сан-Марко); 36 — Казино Медичео, монастырь Скальци, церковь Сан-Джованнино деи Кавальери и Палаццо Пандольфини; 37 — центральный вокзал; 38 — крепость Сан-Джорджо (Бельведере).

неллески); Капелла Новициата — 1434, Микелоццо; в капеллах Барди и Перуцци — фрески Джотто], **Орсанмикеле** (Сан-Микеле ин Орто; первоначально лоджия — 1290, Арнольфо ди Камбио; в 1380 переделана в ц.; в нишах фасада — статуи Л. Гиберти, Нанни ди Банко, Донателло, А. дель *Верроккьо* и др.), Оньиссанти (Всех святых; 14 в., перестроена в 17 в.; фасад — 1637, М. Ниджетти; фрески — С. *Боттичелли*, Д. Гирландайо и др.; клуатр — Микелоццо). Мосты: Понте алла Каррая (1220—1346), Понте алле Грацие (1237), **Санта-Тринита́** (1252, перестроен в 1569 Б. Амманати; был разрушен в 1944, ныне восстановлен), **Понте Веккьо** (перестроен в 1345). Дворцы (палаццо): **дель Подеста́** (Барджелло; 1254—1346), дель Арте делла Лана (1308), **Даванцати** (14 в.), «Дом Алигьери» (14 в.). Гор. ворота: Сан-Джорджо, Сан-Никколо́ (обе 1324), Порта Романа (1326) и Сан-Фредиано (1322).

П а м. 15—16 в в. Дворцы (палаццо): деи Капитани ди Парте Гвельфа (14 в., расширен Ф. Брунеллески в 1420—42), **Питти** (ср. часть — с 1440 по проекту Ф. Брунеллески; расширен в 17—18 вв.; двор — 1558—1570, Б. Амманати; сады Боболи — начаты в 1550, Н. Триболо, затем Б. Амманати, с 1583 Б. Буонталенти), **Медичи-Риккарди** (1444—60, Микелоццо; роспись капеллы — 1459, Беноццо Гоццоли), **Ручеллаи** (1446—51, Б. *Росселлино* по планам Л. Б. Альберти), Гонди (1480—94, Дж. да *Сангалло*), **Строцци** (с 1489 — Бенедетто да Майано; в 1496—1505 — Кронака), Гуаданьи [1506, Кронака (?)], **Пандольфини** (ок. 1520, по проекту *Рафаэля*), Риккарди-Моннелли (1557, Б. Амманати), **Уффици** (1560—85, Дж. Вазари и Б. Буонталенти), Нонфинито (перестроен в 1593, Б. Буонталенти). **Воспитат. дом** (Оспедале дельи Инноченти; 1421—44, Ф. Брунеллески; на фасаде — скульпт. медальоны А. делла *Роббиа*). Церкви: **Сан-Лоренцо** [1422—46, Ф. Брунеллески; Ст. сакристия (окончена в 1428, его же) с произв. Донателло и надгробием Джованни и Пьеро Медичи работы А. дель Верроккьо; Новая сакристия (капелла Медичи; начата в 1520, Микеланджело; надгробия Лоренцо и Джулиано Медичи и статуя «Мадонна Медичи» — его же); капелла Принцев — начата в 1604, М. Ниджетти; б-ка Лауренциана — 1524, Микеланджело], Санта-Мария дельи Анджели (начата ок. 1434, Ф. Брунеллески), Сан-Марко (основана в 13 в., расширена и реконструирована между 1437 и 1452 Микелоццо; перестроена в 1558, Джамболонья), Сантиссима-Аннунциата (основана в 13 в., перестроена в 1444—81 Микелоццо; интерьер — 1857; круглый хор с куполом — 1470-е гг., Л. Б. Альберти; в клуатре — фрески *Андреа дель Сарто*, *Понтормо* и др.), **Санто-Спиритo** (начата в 1444, Ф. Брунеллески; окончена в 1487, А. Манетти; сакристия — 1489—92, Дж. да Сангалло), **Сан-Сальваторе аль Монте** (1475, Кронака). Крепости: Сан-Миньято (1530—33, Микеланджело), Фортецца да Бассо (ок. 1535, А. да *Сангалло* Младший), Сан-Джорджо (Бельведере; между 1590 и 1595, Джованни де Медичи и Б. Буонталенти).

С о о р у ж е н и я 17—20 в в.: дворцы Паллавичини (17 в., Г. Сильвани) и Корсини (1648—56, П. Ф. Сильвани); Итал. банк (1869) и центр. рынок (1874) — оба А. Чиполла; **центр. вокзал** (1930—36, Дж. *Микелуччи*, Н. Барони и др.), **стадион** (1932, инж. П. Л. *Нерви*), мост Веспуччи (1955—57, Р. Моранди и др.); гостиница «Минерва» (1960, Э. Детти), сберегат. касса (1962, Дж. Микелуччи).

Гал. Уффици (осн. в 16 в.: одно из лучших в мире собр. живописи итал. и др. школ) и **Кабинет рисунков и гравюр** — во дворце Уффици. **Нац. музей (Барджелло)**, осн. в 1859: колл. флорент. скульптуры 14—17 вв. и декор.-прикл. иск-ва. **Гал. Палатина** (осн. в 17 в.: богатейшая колл. живописи 16—17 вв.), **Музей серебряных изделий, Гал. совр. иск-ва** (осн. в 1860: живопись и скульптура 19—20 вв.) — все во дворце Питти. **Гал. АХ**, осн. в 1784: флорент. живопись, скульптура Микеланджело. **Музей Сан-Марко** (или **Анджелико**), осн. в 1869: собр. произв. Фра *Анджелико*. **Музей собора**, открыт в 1892. **Музей старинного флорент. дома** (во дворце Даванцати). **Музей Хорна:** собр. живописи, рис. и декор.-прикл. иск-ва 14—16 вв. **Археологич. музей**, осн. в 1870: егип., этрусские и греко-рим. пам. **Музей Штибберта**, открыт в 1909: собр. живописи и декор.-прикл. иск-ва. **Музей Медичи** (во дворце Медичи-Риккарди). **Палаццо Веккьо:** колл. тосканской живописи и скульптуры. **Музей Санта-Кроче. Крепость Бельведере:** выставка фресок. **Каса Буонарроти:** собр. работ Микеланджело. **Гал. Оспедале дельи Инноченти. Доисторич. музей. Историч. и топографич. музей. Гал. Корсини. Ченаколо ди Фолиньо и гал. Феронi:** итал. живопись 15—18 вв. **Музей Бигалло. Музей Опифичо делле Пьетре Дуре** (мастерская самоцветов). **Музей Бардини:** колл. живописи, скульптуры и декор.-прикл. иск-ва. **Фондационе Сальваторе Романо** (в трапезной Санто-Спирито). **Нац. музей ремесла:** колл. прикл. и нар. искусства. **Музей Дупре́:** скульптура Дж. Дупре. **Трапезная Сант-Аполлония** (музей *Андреа дель Кастаньо*, осн. в 1910).

В окр. Ф.—виллы: Медичи в Кареджи (ок. 1443), Кафаджоло (1451, обе Микелоццо) и Поджо-а-Кайано (перестроена в 1485, Дж. да Сангалло; расширена в 16 в.; фрески Андреа дель Сарто, Понтормо и др.).

Лит.: P a a t z W. und E., Die Kirchen von Florenz, Bd 1—6, Frankf./M., 1940—54; M a e t z k e G., Florentia, Roma, 1941; S a n p a o l e s i P., La cupola di Santa Maria del Fiore, Roma, 1941; M i c h e l u c c i G., S a v i o l i L., Firenze, sviluppo e problemi urbanistici della città, «Urbanistica», 1953, giugno; L e n s i - O r l a n d i - C a r d i n i G. C., Le ville di Firenze di là d'Arno, [v. 1—2], [Firenze, 1954—55]; P u c c i E., Tutta Firenze: nella storia, nella pittura, nella scultura..., Firenze, 1955; S a n d b e r g - V a v a l à E., Studies in the Florentine churches, Florence, 1959; H ü r l i m a n n M., Florenz, [Bildband], Z., 1960.

ФРАСКА́ТИ (Frascati) — г. в Лацио. Сложился в ср. века на месте рим. виллы периода империи. Виллы: Фальконьери (1545—48, расширена Ф. *Борромини*), Ланчеллотти (ок. 1560), Мондрагоне (1573—75, Дж. *Виньола* и М. Лонги Старший), Альдобрандини (1598—1603, Дж. делла *Порта* и К. *Мадерна*; достроена К. *Фонтаной*), Торлония (16 в.) с фонтанами К. Мадерны.

Тусколанский музей: местные археологич. находки. Близ Ф.— руины античного Т у с к у л у м а.

Лит.: F r a n k K. L., Die Barockvillen in Frascati, Münch.—B., 1956; B o r d a M., Tuscolo, Roma, 1958.

ФЬЕ́ЗОЛЕ (Fiesole; лат. Ф е з у л е, Faesulae) — г. в Тоскане. Вырос на основе этрусского поселения в 4—3 вв. до н. э. Остатки этрусской гор. стены (4—3 вв. до н. э.), этрусско-рим. храма (6—1 вв. до н. э.), форума, **театра** и терм (все — 1 в. до н. э.—1 в. н. э.). **Собор** (с 1028; расширен в 13—14 вв.; кампанила — 1213); **церковь Сан-Франческо** и Палаццо Претория — оба 14 в.

Фьезоланский музей, осн. в 1873: местные археологич. находки. **Музей Бандини**, осн. в 1795: тосканская живопись 14—15 вв.

В окр. Ф.— **Бадия** (перестроена в 1459—66; фасад «инкрустац. стиля» — 12 в.) и вилла Медичи (или Бельканто; 1458—61, *Микелоццо*).

Лит.: D e A g o s t i n o A., Fiesole, Roma, 1949.

ЧЕРВЕ́ТЕРИ (Cerveteri; по-этрусски Chaire; лат. Ц е р е, Caere) — г. в Лацио. Осн. этрусками ок. 8 в. до н. э., завоёван римлянами в 4 в. до н. э. Фундаменты храма (т. н. Манганелло; 6 в. до н. э.), остатки гор. стены (5—4 вв. до н. э.), руины рим. театра.

К С.-З. от г., на холме Бандитачча,— некрополь с погребениями 7—3 вв. до н. э.

Лит.: Pallottino M., La necropoli di Cerveteri, 4 ed., Roma, 1957.

ЧЕФАЛУ́ (Cefalù; др.-греч. Κεφαλοίδιον; лат. Цефалеидиум, Cephaloedium) — г. на сев. берегу Сицилии. Упоминается с 4 в. до н. э. Догреч. святилище (т. н. «Храм Дианы»; 9—8 вв. до н. э.) с греч. зданием (5—4 вв. до н. э.). **Собор** (начат в 1131; фасад с башнями — 1240, Джованни Панеттера; портик —1471, Амброджо да Комо; в интерьере — моз., 1148—89).

Музей Мандралиска: колл. живописи, ваз и монет.

Лит.: Samonà G., Il duomo di Cefalù, Roma, 1939; Bovio Marconi I., I monumenti megalitici di Cefalù e l'architettura protostorica mediterranea, в кн.: Atti del VII Convegno nazionale di storia dell' architettura, Palermo, 1956.

ЭРКОЛА́НО (Ercolano; лат. Геркуланум, Херкуланеум, Herculaneum) — древний г. в Кампании. Поселение осков, затем этрусков, затем самнитов. С 307 до н. э. подчинён Риму. Засыпан при извержении Везувия в 79 н. э. Раскопками (с 18 в.) открыты гор. кварталы с обществ. (базилика, театр, палестра, термы) и жилыми зданиями с фресками.

Лит.: Maiuri A., Ercolano, 5 ed., Roma, 1959.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АВА́НЦО (Avanzo) — живописец; упоминается ок. 1380. По-видимому, родом из Виченцы. Работал вместе с *Альтикьеро*.

А́ЙЕС, Айец, Гайец (Hayez), Франческо (11. II. 1791, Венеция — 11. II. 1882, Милан) — живописец и литограф. Представитель романтизма. Уч. у Л. Куэрены, а с 1808 в АХ у Т. Маттеини — в Венеции. В 1809—16 был пенсионером в Риме. Испытал влияние Ж. О. Д. Энгра (см. *Франция*). С 1817 работал гл. обр. в Венеции, с 1821 — в Милане, где в 1825 открыл частн. студию и преподавал в АХ в 1822—80. Писал картины на историч. и лит. темы и портреты. Произведения: «Поцелуй» (1823), портрет Алессандро Мандзони (1841), «Последние минуты дожа Марино Фальеро» (1867) — все в Брере; илл. к роману В. Скотта «Айвенго» (литогр., 1834).

Ф. Айес. Портрет А. Мандзони. 1841. Пинакотека Брера. Милан.

Соч.: Le mie memorie, Mil., 1890.

Лит.: Nicodemi G., Dipinti di F. Hayez, Mil., 1934.

АЛЕ́ССИ (Alessi), Галеаццо (1500 или 1512, Перуджа — 30.XII.1572, там же) — архитектор позднего Возрождения. Уч. в Перудже и в Риме у *Микеланджело*, работал гл. обр. в Генуе (1548—60). Работы — назв. в ст. *Генуя*, *Милан*, *Брешиа* и *Ассизи*, а также: планировка Виа Нуова (ныне Виа Гарибальди), руководство стр-вом гавани, дворец Саули (1555—60), вилла Скасси (1560—63), дворец Камбьязо (1565) и Порта дель Моло — в Генуе; проект ц. Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи (начата в 1569).

Лит.: Gerla R., La grande sala detta dell' Alessi in Palazzo Marino, Mil., 1954; De Negri E., Galeazzo Alessi. Architetto a Genova, Genova, 1957.

АЛЬБЕ́РТИ (Alberti), Леон Баттиста (18. II. 1404, Генуя —25. IV. 1472, Рим) — учёный, теоретик иск-ва и архитектор. Представитель флорент. школы раннего Возрождения. Как арх.— самоучка. Работы — во *Флоренции*, *Римини*, *Мантуе* и *Риме*.

Соч.: De pictura praestantissima..., Basel, 1540; De re aedificatoria libri 10, Firenze, 1485; De statua, 1782, Descriptio Urbis, [1447]; Opere volgari di L. B. Alberti, ed. A. Bonucci, v.1—5, Firenze, 1843—49, Kleine kunsttheoretische Schriften, im Originaltext, hrsg. von H. Janitschek, W., 1888; Десять книг о зодчестве. [О живописи. О статуе и др. соч.], под общей ред. А. Г. Габричевского, т. 1—2, М., [1935]—37.

Лит.: Mancini G., Vita di L. B. Alberti, 2 ed., Firenze, 1911; Ricci C., Leon Batista Alberti architetto, Torino, 1917; Michel P. H., Un idéal humain au XV siècle. La pensée de L. B. Alberti, P., 1930; Stokes A., Art and science. A study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione, L., [1949].

АЛЬТИКЬЕ́РО (Altichiero; упоминается между 1369 и 1384) — живописец. Родом из Вероны. Работал вместе с *Аванцо* в Падуе. Оба испытали воздействие *Джотто* и ломбардских мастеров. Наряду с религ. композициями выполняли светские росписи (не сохранились). Произв.: фрески в капелле Кавалли ц. Сант-Анастазия в Вероне (ок. 1370); совм. с Аванцо — фрески в капелле Сан-Феличе ц. Сант-Антонио (ок. 1379) и в оратории Сан-Джорджо (ок. 1380) в Падуе.

Лит.: Coletti L., Studi sulla pittura del trecento a Padova, II. Altichiero e Avanzo, «Rivista d'arte», 1931, serie 2, № 3, p. 303—363; Bronstein L., Altichiero. L'artiste et son oeuvre, P., 1932.

АНДЖЕ́ЛИКО (Angelico; собств. Фра Джованни да Фьезоле, Fra' Giovanni da Fiesole, прозв. Иль Беато А.; ок. 1400, Виккьо, Тоскана — 18. II. 1455, Рим) — флорент. живописец раннего Возрождения. Монах-доминиканец. Сложился под воздействием позднеготич. живописи и *Мазаччо*. Помимо Тосканы, работал в Риме (1445—48, 1452—55) и Орвието (1447). Учитель Беноццо Гоццоли. Произв.: фрески мон. Сан-Доменико во Фьезоле (1428—30, некоторые ныне в Лувре и в ГЭ); «Мадонна делла Стелла» (1430—33), триптих Линайуоли (1433) и «Наречение Иоанна Крестителя» — в м. Сан-Марко, Флоренция; «Благовещение» (после 1433, Епарх. м., Кортона), «Коронование Марии» (ок. 1434—35, Лувр); «Снятие со креста» (ок. 1435—1436) и «Мадонна Анналена»— в м. Сан-Марко, Флоренция; фрески мон. (ныне м.) Сан-Марко во Флоренции (1438—45) и капеллы Николая V в Ватикане (1445—48).

Лит.: Pope-Hennessy J., Fra Angelico, L., 1952; Argan G. C., Fra Angelico, Gen., 1955; Urbani G., Beato Angelico, Mil., 1957.

АНДРЕ́А ДА ПОНТЕДЕ́РА — иначе *Андреа Пизано*.

АНДРЕ́А ДЕЛЬ КАСТА́НЬО (Andrea del Castagno; ок. 1421, Кастаньо, Тоскана — 19. VIII. 1457, Флоренция) — флорент. живописец раннего Возрождения. Сложился под воздействием иск-ва *Донателло* и *Паоло Уччелло*. Работал также в Венеции (1442) и, возможно, в Риме (1454). Произв.: фрески в капелле Сан-Таразио ц. Сан-Дзаккария в Венеции (1442, при участии Франческо да Фаэнца), фреска «Распятие с предстоящими» в клуатре ц. Санта-Мария дельи Анджели во Флоренции (ок. 1443), мужской портрет (ок. 1455, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон); фрески «Оплакивание Христа», «Тайная вечеря», «Распятие», «Положение во гроб», «Воскресение», «Портреты 9 знаменитых людей» — все между 1445 и 1457, ныне в трапезной флорент. мон. Сант-Аполлония (превращена в музей А. д. К.); фрески в ц. Сантиссима-Аннунциата (1454—55) и соборе (портрет Никколо́ да Толентино, 1456) во Флоренции.

Лит.: Richter G. M., Andrea del Castagno, Chi., 1943; Salmi M., Andrea del Castagno, Firenze, 1957.

АНДРЕ́А ДЕЛЬ СА́РТО (Andrea del Sarto; 14. VII. 1486, Флоренция — 28/29. IX. 1530, там же) — живописец Высокого Возрождения. Уч. у Пьеро ди Козимо. Испытал влияние *Леонардо да Винчи*, Фра *Бартоломмео*, *Микеланджело*. В 1518—19 посетил Париж. Произв.: фрески в клуатре ц. Сантиссима-Аннунциата во Флоренции (1510—15), «Мадонна с гарпиями» (1517, Уффици),

«Мадонна с младенцем, св. Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем» (1519, ГЭ), фрески во флорент. монастырях Скальци (на темы из жизни Иоанна Крестителя и др., 1515—26) и Сан-Сальви (конец 1520-х гг.), «Портрет скульптора» (Нац. гал., Лондон).

Лит.: Wagner H., Andrea del Sarto. Seine Stellung zu Renaissance und Manierismus, Basel, 1950; Comandé G. B., L'opera di Andrea del Sarto, Palermo, 1952; Becherucci L., Andrea del Sarto, Mil., 1955 (I grandi maestri del disegno).

АНДРЕА ПИЗАНО (Andrea Pisano; собств. Андреа да Понтедера, Andrea da Pontedera; ок.1290, Понтедера, Тоскана — 1348/49, Орвието) — пизанский скульптор и архитектор. Работал во Флоренции (1330—43), Пизе (1343—47) и Орвието (с 1347). Скульпт. произв.: рельефы юж. дверей флорент. баптистерия (позолоч. бр., 1330—36), мр. рельефы и статуи кампанилы флорент. собора (статуи ныне в М. собора). Арх. работы — во *Флоренции*, *Орвието* и *Пистое*.

Лит.: Falk I., Studien zu Andrea Pisano, Hamb., 1940; Toesca I., Andrea e Nino Pisani, Firenze, 1951.

АНТЕЛАМИ (Antelami), Бенедетто (ок. 1150 — ок. 1230) — пармский скульптор и архитектор. Работы — назв. в ст. *Парма*, а также: рельеф «Снятие со креста» (1178) в пармском соборе; портал Богоматери (1196—1200) со статуями Давида, Иезекииля, Соломона и царицы Савской в нишах (ок. 1208—10), портал Страшного суда (1200—04), портал Легенды о св. Варлааме (ок. 1204—08), фриз на фасаде с фигурами животных (ок. 1206—11), рельефы и статуи интерьера (1204—11) — в пармском баптистерии.

Лит.: De Francovich G., Benedetto Antelami..., v. 1—2, Mil.—Firenze, 1952 (имеется библиография); Toesca P., Il Battistero di Parma. Architettura e sculture di Benedetto Antelami e seguaci, affreschi dei secoli XIII e XIV, Mil., 1960.

АНТОНЕЛЛО ДА МЕССИНА (Antonello da Messina; ок. 1430, Мессина — между 14 и 25. II. 1479, там же) — живописец раннего Возрождения. Уч., по-видимому, у неаполитанца Колантонио. Сложился под воздействием нидерландцев (у к-рых заимствовал технику масляной живописи). Работал гл. обр. в Мессине, а также в Калабрии (1457—60), Венеции (1475—76) и, возможно, в Неаполе (1445—55) и Риме (1465—73). Произв.: «Распятие» (ок. 1450—55, Художеств. м. РНР, Бухарест); «Св. Иероним» (ок. 1455—60) и «Христос-вседержитель» (1465) — в Нац. гал., Лондон; полиптих св. Григория (1473, Нац. м., Мессина), «Мадонна» (ок. 1473—74, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Благовещение» (1474, Нац. м. Палаццо Белломо, Сиракуза), «Распятие» (1475, Корол. м. изящных иск-в, Антверпен, и 1477, Нац. гал., Лондон), фрагменты алтаря из ц. Сан-Кассиано в Венеции (1475—76, Художеств.-историч. м., Вена), «Св. Себастьян» (1476, Дрезд. г.); мужские портреты — в Филадельфийском м. иск-ва (ок. 1470), Метр.-м. (ок. 1472—73), Нац. гал., Лондон (т. н. автопортрет), гал. Боргезе, Рим (оба ок. 1473), Лувре (т. н. «Кондотьер», 1475), Гор. м. старинного иск-ва, Турин (1476) и др. собр.

Лит.: Bottari S., Antonello da Messina, Mil.— P., 1955 (англ. пер. — N. Y., 1955); Vigni G., Tutta la pittura di Antonello da Messina, 2 ed., Mil., [1957].

АРНОЛЬФО ДИ КАМБИО (Arnolfo di Cambio; ок. 1245, Колле-ди-Валь-д'Эльза, Тоскана — до 1310, Флоренция) — скульптор и архитектор Проторенессанса. Вначале был помощником *Никколо Пизано*. Работы — назв. в ст. *Флоренция*, а также: гробница кардинала Аннибальди в ц. Сан-Джованни ин Латерано (1276), кивории в церквах Сан-Паоло фуори ле Мура (мр. с мозаичной инкрустацией, 1285) и Санта-Чечилия ин Трастевере (мр., 1293) — в Риме; фигуры для фонтана (мр., 1281, Нац. гал. Умбрии, Перуджа), гробница кардинала де Брей в ц. Сан-Доменико в Орвието (мр. с мозаичной инкрустацией, ок. 1282); скульптура для фасада флорент. собора — «Успение» (раньше — в Кайзер-Фридрих-м., Берлин), «Св. Репарата» (М. собора, Флоренция) — все мр., ок. 1300; ц. флорентинской Бадии (1284—1310).

Лит.: Mariani V., Arnolfo di Cambio, Roma, 1943.

БАНФИ — архитектор, чл. творч. коллектива ББПР (ныне *БПР*).

БАРБАРИ — точнее *Якопо де Барбари*.

БАРТОЛОММЕО (Bartolommeo), Фра [собств. Бартоломмео (или Баччо) делла Порта (della Porta); 28. III. 1472 или 1475, Флоренция — 31. X. 1517, там же] — живописец Высокого Возрождения. Часто работал совм. с М. Альбертинелли. Испытал влияние *Леонардо да Винчи* и *Микеланджело*. С 1501 — монах. В 1508 посетил Венецию, в 1514 — Рим. Произв.: «Явление Марии св. Бернарду» (1504—07, Гал. АХ, Флоренция), «Обручение св. Екатерины» (1511, Лувр), алтарь св. Анны (1511—15, не окончен, м. Сан-Марко, Флоренция), «Апостолы Пётр и Павел» (1514, Ватикан), «Мадонна делла Мизерикордия» (1515, Нац. пинакотека Палаццо Дукале, Лукка), «Оплакивание Христа» (1515—17, Питти).

Лит.: Gabelentz H. von der, Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance, Lpz., 1922.

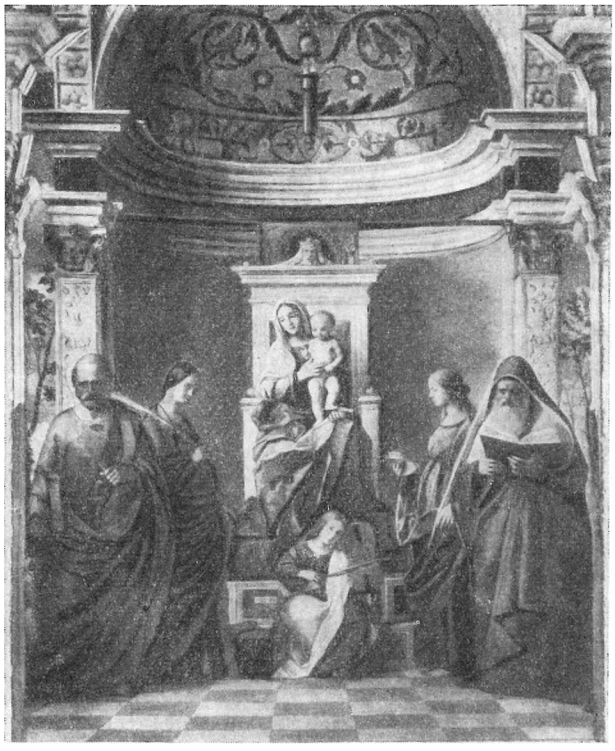
БАССАНО (Bassano; собств. да Понте, da Ponte), Якопо (ок. 1517/18, Бассано, Венето — 13.II.1592, там же) — венец. живописец позднего Возрождения. Испытал

Я. Бассано. «Отдых на пути в Египет». Пинакотека Амброзиана. Милан.

влияние *Пармиджанино*, Л. *Лотто* и *Тициана*. Произв.: «Христос в Эммаусе» (приходская ц., Читтаделла), «Поклонение пастухов» (1568, Гор. м., Бассано), «Отдых на пути в Египет» (Пинакотека Амброзиана, Милан), «Крещение св. Луциллы» (Гор. м., Бассано).

Лит.: Смирнова И. А., Якопо Бассано и некоторые вопросы развития бытового жанра в итальянской живописи XVI века, в сб.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку, М., 1963; Catalogo della mostra di Jacopo da Bassano, a cura di P. Zampetti, Venczia, 1957; Zampetti P., Jacopo Bassano [Album], Rome, 1958 (на англ. яз.); Arslan E., I Bassano, v. 1—2, Mil., 1960.

БЕЛЛИНИ (Bellini), Джованни (ок. 1430, Венеция — 29.XI.1516, там же) — живописец раннего Возрождения. Сын и ученик Якопо Б. Часто сотрудничал с братом — Джентиле Б. (в 1471 они имели общую мастерскую). Испытал влияние А. *Мантеньи*, *Пьеро делла Франческа* и *Антонелло да Мессина*. Учитель *Тициана* и, вероятно, *Джорджоне*. Произв.: полиптих св. Винченцо Феррери (ок. 1464—65, ц. Санти-Джованни э Паоло, Венеция), «Преображение» (ок. 1465, Музей Коррер, Венеция), «Моление о чаше» (ок. 1465, Нац. гал., Лондон), «Оплакивание Христа» (ок. 1470, Брера), «Коронование Марии» (ок. 1473—75, Гор. м., Пезаро);



Джованни Беллини. «Мадонна на троне в окружении святых». 1505. Церковь Сан-Дзаккария. Венеция.

портрет молодого человека (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон) и «Стигматизация св. Франциска» (Музей Фрик, Нью-Йорк) — оба ок. 1480; «Преображение» (1480—85, Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь); алтарный образ из ц. Сан-Джоббе (1486—87) и «Мадонна Альберетти» (1487) — в Гал. Академии, Венеция; «Мадонна» (Гал. Академии Каррара, Бергамо) и алтарный триптих (ц. Санта-Мария Глориоза деи Фрари, Венеция) — оба 1488; «Души в чистилище» (ок. 1488, Уффици), серия из 4 аллегорич. картин (1490—95, Гал. Академии, Венеция), мужской портрет (ок. 1490, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Портрет мужчины с длинными волосами» (1490-е гг., Лувр), портрет дожа Леонардо Лоредана (ок. 1502, Нац. гал., Лондон), «Мадонна на троне в окружении святых» (1505, ц. Сан-Дзаккария, Венеция), «Пир богов» (1514, окончено Тицианом; Нац. гал. иск-ва, Вашингтон).

Лит.: Гращенков В. Н., Портреты Джованни Беллини, в сб.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку, М., 1963; Dussler L., Giovanni Bellini, W., 1949; Pallucchini R., Giovanni Bellini, Mil., 1959; Heinemann F., Giovanni Bellini e i belliniani, v. 1—2, Venezia, 1962, Bottari S., Tutta la pittura di Giovanni Bellini, v. 1—2, Mil., 1963.

БЕЛЛО́ТТО (Bellotto), Бернардо (30.I.1720, Венеция — 17.XI.1780, Варшава, Польша) — живописец и офортист венец. школы. Племянник и ученик Антонио *Каналетто*, унаследовал его прозвище. В 1747—1767 работал в Дрездене, с 1767 — в Варшаве. Посетил Вену (1758—59) и Мюнхен (1761). Мастер арх. пейзажа (т. н. ведуты). Произв.: «Вид Турина» (ок. 1745, Гал. Сабауда, Турин), «Вид Дрездена с правого берега Эльбы ниже Аугустусбрюкке» (1748, Дресд. г.); «Площадь Нового рынка в Дрездене», «Пирна с правого берега Эльбы» — оба между 1747 и 1755, ГЭ; «Вид замка Кёнигштейн» (1764, ГМИИ), «Вид Варшавы» (1779—1780, Нац. м., Варшава).

Лит.: Эттингер П., Беллотто в Варшаве, «Старые годы», 1914, октябрь—декабрь; Fritzsche H. A., Bernardo Belotto genannt Canaletto, Burg, [1936]; Bernardo Bellotto genannt Canaletto in Dresden und Warschau. Ausstellung... 1963... 1964 im Albertinum Dresden, [s. l., s. a.].

БЕЛЬДЖО́ЙОЗО — член творч. коллектива *БПР*.

БЕНЕДЕ́ТТО ДА МАЙА́НО (Benedetto da Maiano; 1442, Майано, Тоскана —24.IX. 1497, Флоренция) — флорентинский скульптор и архитектор раннего Возрождения. Ученик и помощник своего брата *Джулиано да Майано*. Работы — назв. в ст. *Флоренция*, *Сан-Джиминьяно* и *Ареццо*, а также: портрет Пьетро Меллини (1474, Нац. м., Флоренция), рака св. Савинуса (1476) в соборе в Фаэнце (Эмилия-Романья), портал со статуей Иоанна Крестителя в Зале деи Джильи Палаццо Веккьо во Флоренции (1480—81), гробница Марии Арагонской (начата А. *Росселлино*; 1480-е гг.) и алтарь Благовещения (1489, обе в ц. Санта-Анна деи Ломбарди в Неаполе), портрет Ф. Строцци (ок. 1490, Лувр), гробница Ф. Строцци (1490—92) в ц. Санта-Мария Новелла во Флоренции — все мр.

Лит.: Dussler L., Benedetto da Majano, Münch., [1924].

БЕРНИ́НИ (Bernini), Джованни (Джан) Лоренцо (7.XII.1598, Неаполь — 28.XI.1680, Рим) — архитектор, скульптор и живописец барокко. Уч. у отца, скульптора Пьетро Б., в Риме, куда семья переехала около 1605. В 1665 посетил Париж. Работы — назв. в ст. *Рим*, а также: «Давид» (1623), «Аполлон и Дафна» (1622—1625), бюст Шипионе Боргезе (1632) — все мр., М. и гал. Боргезе, Рим; бюсты — Констанцы Буонарелли (мр., ок.1635, Нац. м., Флоренция), Франческо I д'Эсте (мр., 1650—51, м. Эсте, Модена) и Людовика XIV (мр., 1665, Нац. м. Версаля); надгробие папы Урбана VIII в соборе св. Петра в Риме (бр. и цв. мр., 1639—46), «Экстаз св. Терезы» (мр., 1644—1652, капелла Корнаро ц. Санта-Мария делла Виттория, Рим).

Л. Бернини. «Аполлон и Дафна». Мрамор. 1622—25. Музей и галерея Боргезе. Рим.

Лит.: Лившиц Н. А., Бернини, М., 1957; Аркин Д., Бернини-скульптор, в его кн.: Образы скульптуры, М., 1961; Pane R., Bernini architetto, Venezia, 1953; Wittkower R., Gian Lorenzo Bernini, the sculptor of the Roman baroque, L., 1955.

БОРРОМИ́НИ (Borromini; Борромино, Borromino; собств. Кастелли, Castelli), Франческо (25. IX. 1599, Биссоне, Швейцария — 3. VIII. 1667, Рим) — архитектор барокко. Уч. в Милане. С 1621 работал в Лацио (*Рим*, *Фраскати*).

Лит.: Hempel E., Francesco Borromini, W., 1924 (в итал. пер.— Roma, 1926); Sedlmayr H., Die Architektur Borrominis, 2. Aufl., Münch., 1939; F. Borromini, a cura di G. C. Argan, [Mil.], 1952; Perugini G., Architettura del Borromini, Roma, [1963]; Portoghesi P., Borromini nella cultura europea. Roma, 1964.

БОТТИЧЕ́ЛЛИ (Botticelli; собств. Алессандро ди Мариано Филипепи, Alessandro di Mariano Filipepi), Сандро (1445, Флоренция — похоронен 17. V.

С. Боттичелли. Портрет молодого человека. Национальная галерея искусства. Вашингтон.

1510, там же) — живописец раннего Возрождения. Ок. 1465—66 уч. у Филиппо *Липпи*. Испытал влияние А. *Поллайоло*. В 1481—82 работал в Риме. Учитель Филиппино *Липпи*. Произведения: «Мадонна с Иоанном Крестителем» (ок. 1467—70, Лувр); «Сила» (1470), диптих «История Юдифи» (1470—72) и «Портрет мужчины с медалью» (ок. 1473—1474) — в Уффици; портреты Лоренцо Медичи (раньше — собр. Ладзарони, Париж) и Джулиано Медичи (собрание Креспи, Милан) — оба ок. 1475—76; «Поклонение волхвов» (около 1476—77) и «Весна» (ок. 1477—78) — в Уффици; фрески в Сикстинской капелле Ватикана (1481—82), «Поклонение волхвов» (1481—82, Нац. гал. искусства, Вашингтон); «Паллада и кентавр» (1482) и «Мадонна дель Магнификат» (ок. 1482—83) — в Уффици; «Венера и Марс», портрет молодого человека — оба ок. 1483, Нац. гал., Лондон; 2 фрески из виллы Лемми (1483, Лувр); «Рождение Венеры» (ок. 1483—84), «Мадонна с гранатом» (1487), «Мадонна на троне со святыми» (ок. 1488), «Коронование Марии со святыми» (1488—90) и «Благовещение» (1489—90) — в Уффици; «Оплакивание Христа» (после 1490, м. Польди-Пеццоли, Милан), «Покинутая» (ок. 1495, Гал. Паллавичини, Рим), «Клевета» (после 1495, Уффици), «Мистическое рождество» (1500, Нац. гал., Лондон), «Чудеса св. Зиновия» (ок. 1505, Дрезд. г., Метр.-м. и Нац. гал., Лондон); рис. к «Божественной комедии» Данте (металлич. штифт, перо, 1492—97, Гравюрный кабинет, Берлин, и б-ка Ватикана).

Лит.: [Гращенков В.], Сандро Боттичелли, М., 1960; Боттичелли. Сб. материалов о творчестве. Пер. с франц., англ. и итал., М., 1962; Horne H., Alessandro Filipepi... called Sandro Botticelli, L., 1908; Venturi L., Botticelli, 2 éd., P., 1949; Salvini R., Tutta la pittura di Botticelli, v. 1—2, Mil., 1958.

БОЧЧО́НИ (Boccioni), Умберто (19.X.1882, Реджо-ди-Калабрия — 16.VIII. 1916, Верона) — живописец и скульптор. В ранних произв. близок к веризму, с 1910 — глава футури́зма в изобразит. иск-ве. Уч. в Риме (1898—1902) у Дж. Баллы. Посетил Париж (1902), Берлин и Петербург (1903—04). Произв.: живопись — «Город встаёт» (1910, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), триптих «Состояния души» (1911; «Прощание» — в коллекции Н. Рокфеллера, Нью-Йорк), «Динамизм велосипедиста» (ок. 1913, колл. Маттиоли, Милан); скульптура — «Развитие бутылки в пространстве» (1912), «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913) — оба бр., М. совр. иск-ва, Нью-Йорк.

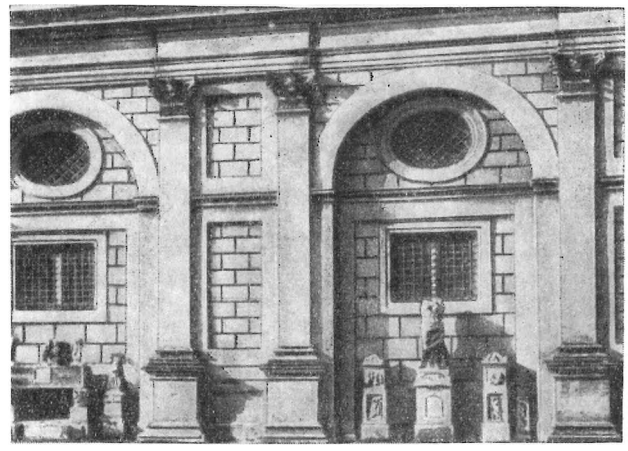
Соч.: Pittura, scultura futuriste, Mil., 1914; Estetica e arte futuriste, Mil., 1946; также в *лит.* при ст. *Футуристы*.

Лит.: Argan G. C., Umberto Boccioni, Roma, 1953.

БПР (BPR), первоначально ББПР (BBPR, по первым буквам фамилий),— творч. коллектив арх.: Банфи (Banfi), Джан Луиджи (1910, Милан — 1945, концлагерь Маутхаузен, Австрия), Бельджойозо (Belgioioso), Лодовико (р. 1909, Милан), Перессутти (Peressutti), Энрико (р. 1908, Пинцано-аль-Тальяменто, Фриули-Венеция-Джулия) и Роджерс (Rogers), Эрнесто Натан (род. 1909, Триест). В 1932 окончили Миланский политехникум (где Роджерс преподаёт с 1952). Роджерс — директор ж. «Domus» (1946—47) и ж. «Casabella» (с 1954). Работы — назв. в ст. *Милан* и *Палермо*, а также пам. жертвам войны в Милане (1948).

Соч.: Rogers E. N., Esperienza dell'architettura, Torino, 1958; также в *лит.* при ст. *Нерви*.

БРАМА́НТЕ (Bramante; собств. Паскуччо д'Антонио, Pascuccio d'Antonio), Донато (1444, Монте-Аздрувальдо, Марке —11.III.1514, Рим) — архитектор и живописец Высокого Возрождения. Как арх. сложился под влиянием Лучано *Лаураны*. В Ломбардию переехал до 1477, в Рим — в 1499. Работы: арх. — в *Милане*, *Павии*, *Риме*; живописная — «Христос у столба» (Брера).



Д. Браманте. Двор Бельведера в Ватикане. Начат в 1503.

Лит.: Baroni C., Bramante, Bergamo, [1944]; Ackerman J. S., The Cortile del Belvedere, [Città del Vaticano], 1954; Förster O. H., Bramante, W.— München., [1956].

БРОНЗИ́НО (Bronzino; собств. ди Козимо ди Мариано, di Cosimo di Mariano), Анджело (17.XI. 1503, Монтичелли, Тоскана—23.XI.1572, Флоренция) — живописец-маньерист. Уч. у *Понтормо*. Испытал влияние *Микеланджело*. Работал во Флоренции (в 1530—32 — в Пезаро, Марке). С 1540 — придворный живописец Козимо I Медичи. Произв.: «Святое семейство», портрет Б. Панчатики — оба ок. 1540, Уффици; «Венера, Купидон, Глупость и Время» (ок. 1542—45, Нац. гал., Лондон), портрет Козимо I (1545, Уффици), «Поклонение пастухов» (ок. 1545, М. изобразит. иск-в, Будапешт), портреты Элеоноры Толедской с сыном Джованни (ок. 1545, Уффици) и Дж. Дориа (1546—47, Гал. Дориа-Памфили, Рим), фрески в капелле Элеоноры Толедской в Палаццо Веккьо во Флоренции (после 1548), «Св. семейство» (ГМИИ).

Лит.: McComb A., Angelo Bronzino, Cambr. (Mass.), 1928; Becherucci L., Bronzino, Firenze, 1950.

БРУНЕЛЛЕ́СКИ (Brunelleschi; Брунеллеско, Brunellesco), Филиппо (1377, Флоренция — 15.IV. 1446, там же) — архитектор, скульптор и ювелир. Основоположник арх-ры Возрождения, создатель теории перспективы. Изучал античную арх-ру в Риме (ок. 1402—09). Работал гл. обр. во Флоренции. Работы: арх.— назв. в ст. *Флоренция*, а также проект дворца Пацци-Куаратези (там же, до 1445); скульпт.— «Принесение в жертву Исаака» (конкурсный рельеф для дверей флорент. баптистерия; бр., 1401, Нац. м., Флоренция).

Лит.: Филиппо Брунеллески. [Общая ред. М. В. Алпатова], М., 1935; Геймюллер Г., Филиппо ди Сер Брунеллеско, пер. с нем., примечания и комментарии А. И. Венедиктова, М., 1936; Manetti A., Vita di Ser F. Brunellesco, Firenze, 1927;

Brunelleschi, a cura di G. C. Argan, [Mil.], 1955; Sanpaolesi P., Brunelleschi, Mil., 1963.

ВАЗА́РИ (Vasari), Джорджо (30.VII.1511, Ареццо — 27.VI.1574, Флоренция) — архитектор, живописец и историк иск-ва. Представитель маньеризма. Уч. у Б. Бандинелли во Флоренции, сформировался под влиянием *Микеланджело*. Основал во Флоренции академию рис. (1562). Работы: арх.— в *Ареццо*, *Риме*, *Флоренции*, *Пистое*, *Пизе*; живописные — фрески в зале Павла III по дворце Канчеллерия в Риме (1546), в Палаццо Веккьо во Флоренции (с 1555), в Зале Реджа в Ватикане (1571—73).

Соч.: Vite de più eccelenti architetti, pittori e scultori italiani..., pt. 1—3, Firenze, 1550; 2 ed., pt. 1—3, 1568; v. 1—4, Firenze, 1963; в рус. пер.— Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, [т.] 1—2, М.—Л., 1933 (избр. главы); новое, полное изд., [т.] 1—2, М., 1956—63 (изд. продолжается).

Лит.: Studi Vasariani, Firenze, 1952—.

ВАНВИТЕ́ЛЛИ (Vanvitelli), Луиджи (12.V.1700, Неаполь — 1.III.1773, Казерта, Кампания) — архитектор. Ок. 1730 начал работать в Риме, в 1739—43 руководил стр-вом порта во Фьюмичино (Лацио), в 1751 переехал в Казерту, ок. 1769 — в Милан. Творчество В. знаменует переход от барокко к классицизму. Работы — в *Анконе*, *Риме*, *Неаполе*, *Брешии*.

Лит.: Fichera F., Luigi Vanvitelli, Roma, 1937.

ВЕ́ЛА (Vela), Винченцо (3.V.1820, Лигорнетто, Швейцария — 3.X.1891, там же) — скульптор. Представитель веризма. Уч. в АХ в Милане. В 1848—49 участвовал в войне против Австрии. В 1852—67 работал в Турине (в 1856—67 — проф. АХ). С 1867 жил в Лигорнетто. Произв.: «Спартак» (мр., 1847—49, М. иск-ва и истории, Женева), рельеф «Жертва труда» (бр., 1883, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим); бюсты Кавура (биржа, Генуя) и Дж. Гарибальди (м. Рисорджименто, Милан) — оба мр.

Лит.: Chiesa F., Vincenzo Vela, Lugano, 1941.

ВЕНЕЦИА́НО — точнее *Доменико Венециано*.

ВЕРОНЕ́ЗЕ (Veronese; собств. Кальяри, Caliari), Паоло (1528, Верона — 19.IV.1588, Венеция) — венец. живописец позднего Возрождения. Испытал влияние *Джулио Романо*, *Пармиджанино*, *Тициана*, *Тинторетто*. Помимо Вероны и Венеции, работал в Мантуе (1548), Тревизо (Венето, 1551—53), Виченце (1572), Падуе (1575). В 1560, возможно, посетил Рим. Произв.: «Триумф Мардохея» (1556, ц. Сан-Себастьяно, Венеция), портрет графа да Порто с сыном Адриано (ок. 1556, собр. Контини-Бонакосси, Флоренция), «Христос в Эммаусе» (ок, 1560, Лувр), «Мадонна на троне со святыми» (1563, Гал. Академии, Венеция), «Брак в Кане» (1563, Лувр), фрески в вилле Барбаро-Вольпи в Мазере в окр. Виченцы (ок. 1565); «Семья Куччина, поклоняющаяся мадонне и святым» (1571), «Брак в Кане» и «Поклонение волхвов» — в Дрезд. г.; «Пир в доме Левия» (1573, Гал. Академии, Венеция); «Похищение Европы» (1580) и «Триумф Венеции» (1580—85) — оба во Дворце дожей, Венеция; «Оплакивание Христа» (между 1576 и 1582, ГЭ), «Распятие» (ок. 1580, Лувр).

Лит.: Антонова И., Паоло Веронезе, М., 1957; её же, Паоло Веронезе, М., 1963; Fiocco G., Paolo Veronese, Bologna, 1928; Venturi A., Paolo Veronese, Mil., 1928; Pallucchini R., Veronese, 3 ed., Bergamo, 1953.

ВЕРРО́КЬО (Verrocchio; собств. Андреа ди Микеле Чони, Andrea di Michele Cioni), Андреа дель (1435/36, Флоренция — 7.X.1488, Венеция) — флорент. скульптор, живописец и ювелир раннего Возрождения. Уч. у ювелира В., имя к-рого унаследовал. Учитель *Леонардо да Винчи*. Живописные произв.: «Мадонна» (ок. 1470, Карт. гал., Берлин-Далем), «Крещение» (с участием Леонардо; после 1470, Уффици). Скульпт. произв.: путто с рыбой для фонтана во дворе Палаццо Веккьо (бр., ок. 1470), надгробие Джованни и Пьеро Медичи в Ст. сакристии ц. Сан-Лоренцо (порфир, цв. мр., бр., 1472) — во Флоренции; «Давид» (бр., 1473—1475) и женский портрет (мр., ок. 1475) — в Нац. м., Флоренция; надгробный пам. кардиналу Никколо́ Фортегуэрри в соборе в Пистое (мр., 1473—83; окончен в 1489 Л.ди Креди), группа «Неверие Фомы» в нише фасада Орсанмикеле во Флоренции (бр., 1476—83), рельеф «Усекновение главы Иоанна Крестителя» (серебро, 1477—80, М. собора, Флоренция), конный пам. кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции (1479—88, отлит в бр. в 1490, открыт в 1496).

Лит.: Недошивин Г., Андреа Верроккио, «Искусство», 1938, № 6; Planiscig L., Andrea del Verrocchio, W., 1941; Passavant G., Andrea del Verrocchio als Maler, Düsseldorf, 1959.

ВИНЬО́ЛА (Vignola; собств. Бароцци, Barozzi), Джакомо да (1. X.1507, Виньола, Эмилия-Романья — 7.VII.1573, Рим) — архитектор и теоретик арх-ры. Представитель позднего Возрождения. Изучал живопись и перспективу в Болонье. С 1534 — в Риме, где уч. у Б. *Перуцци* и А. да *Сангалло* Младшего. В 1541—43 работал в Париже и Фонтенбло (Франция), в 1543—46 — в Болонье, затем снова в Риме. Работы — в *Болонье*, *Риме*, *Пьяченце*, *Витербо*, *Монтепульчано* и *Фраскати*.

Соч.: Regola delli cinque ordini d'architettura, Roma, 1562 (в рус. пер.— Правило пяти ордеров архитектуры, М., 1939); Le due regole della prospettiva pratica, Roma, 1583 (не окончено).

Лит.: Lotz W., Vignola-Studien, Würzburg, 1939; Casotti M. W., Il Vignola, v. 1—2, Trieste, 1960.

ВИТТО́РИЯ (Vittoria), Алессандро (1524, Тренто, Трентино-Альто-Адидже — 27. V.1608, Венеция) — венец. скульптор и медальер позднего Возрождения. Уч. у Я. *Сансовино*. Испытал влияние *Микеланджело* и *Пармиджанино*. С 1543 работал в Венеции и Падуе. Произв.: «Иоанн Креститель» (мр., 1550, ц. Сан-Дзаккария, Венеция), бюст Б. Манцини (мр., 1561, Ка д'Оро, Венеция); скульпт. декор вилл Барбаро-Вольпи в Мазере в окр. Виченцы (ок. 1565) и Пизани в Монтаньяне (Венето, окончен в 1577), стен и плафонов Дворца дожей в Венеции; бюст О. Гримани (мр., 1570-е гг., Скульпт. отд., Берлин-Далем), певческая трибуна (мр., ц. Санта-Мария Маджоре, Тренто).

Лит.: Serra L., Alessandro Vittoria, Roma, [1921].

ГА́ЙЕЦ — правильно *Айес*.

ГАЛЬГА́РИО, Фра — иначе *Гисланди*.

ГВА́РДИ, Гуарди (Guardi), Франческо (крещён 5.X.1712, Венеция — 1.I.1793, там же) — живописец. Уч. у старшего брата — живописца Джованни Антонио Г. Вначале писал картины на религ. и миф. темы, портреты, делал свободные копии. В дальнейшем прославился как пейзажист. Произв.: «Подъём воздушного шара» (1784, Карт. гал., Берлин-Далем); «Пейзаж» (ок. 1790), «Городской вид», «Вид площади с дворцом» — все в ГЭ; «Александр перед телом Дария» (свободная копия с картины Дж. Б. Ланджетти), «Вид венецианского дворика», «Вид в Венеции» — все в ГМИИ; «Концерт» (Ст. пинакотека, Мюнхен), «Лагуна» (м. Польди-Пеццоли, Милан).

Лит.: Moschini V., Francesco Guardi, Mil., 1952 (2 ed.— Mil., 1956, на англ. яз.— L., 1957); Valcanover F., Guardi, Novara, 1959.

ГВАРИ́НИ, Гуарини (Guarini), Гварино (17.I.1624, Модена — 6.III.1683, Милан) — архитектор, представитель барокко. Работал в Риме (1639—45), Модене, Мессине (с 1660), Париже (с 1662) и Турине (с 1666). Работы — в *Турине*.

Соч.: La Pietà trionfante, Messina, 1660; Placita philosophica, P., 1665; Euclides adauctus..., Torino, 1671; Modo di misurare le fabbriche, Torino, 1674; Compendio della sfera celeste, Torino, 1675, Trattato di fortificazione, Torino, 1676; Leges temporum et planetarum, Torino, 1678; Coelestis mathematicae, pt. 1—2, Mil., 1683; Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica, Torino, 1686; Architettura civile, Torino, 1737.

Лит.: Portoghesi P., Guarino Guarini, Mil., 1956; Passanti M., Nel mondo magico di Guarino Guarini, Torino, 1963.

ГВЕРЧИ́НО, Гуэрчино (Guercino; собств. Джованни Франческо Барбьери, Barbieri; крещён 8. II.

1591, Ченто, Эмилия-Романья — 22.XII.1666, Болонья), — живописец, офортист и рисовальщик. Представитель академизма. Уч. в Ченто. Испытал влияние Л. *Карраччи*, *Караваджо*, венецианцев, Г. *Рени*. Работал гл. обр. в Ченто и Болонье, а также в Венеции (1618), Ферраре (1619), Риме (1621—23), Пьяченце (1626—27) и Модене (1633—34). С 1642 возглавлял болонскую «Академию». Произв.: фрески в казино виллы Лудовизи в Риме (1621), «Похороны св. Петрониллы» (1621, Капитолийские м., Рим), «Вознесение мадонны» (1623, ГЭ), «Видение св. Лаврентия» (сер. 1620-х гг., ГМИИ), «Мучение св. Екатерины» (1653, ГЭ).

Лит.: Marangoni M., Il Guercino, Firenze, 1920.

ГИБЕ́РТИ (Ghiberti), Лоренцо (ок. 1381, Флоренция — 1.XII.1455, там же) — скульптор и ювелир раннего Возрождения. Помимо Флоренции, работал в Сиене (1416—17), Венеции (1424—25) и Риме (до 1416 и ок. 1430). По конкурсу 1401 завоевал право на исполнение рельефов сев. дверей флорент. баптистерия. В зрелый период испытал воздействие *Донателло* и Ф. *Брунеллески*. Произв. (все бр.): рельеф «Жертвоприношение Авраама» (1401—02, Нац. м., Флоренция); рельефы сев. (1404—24) и вост. (1425—52) дверей баптистерия, статуи св. Иоанна Крестителя (1412—15), Матфея (1419—1422) и Стефана (1425—29) в нишах фасада Орсанмикеле — во Флоренции; рельефы на купели сиенского баптистерия (1417—27).

Соч.: Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten (I Commentarii) (1447—55), hrsg. von J. von Schlosser, Bd 1—2, B., 1912 (в неполном рус. пер.— М., 1938).

Лит.: Goldscheider L., Ghiberti, L., 1949; Planiscig L., Lorenzo Ghiberti, Firenze, 1949; Krautheimer R. and Krautheimer-Hess T., Lorenzo Ghiberti, Princeton, 1956.

ГИРЛАНДА́ЙО (Ghirlandaio; собств. ди Томмазо Бигорди, di Tommaso Bigordi), Доменико (1449, Флоренция — 11.I. 1494, там же) — живописец раннего Возрождения. Учился у А. Бальдовинетти. Испытал влияние А. дель *Верроккьо*. Помимо Флоренции, работал в Сан-Джиминьяно (1475), Риме (где изучал пам. античности; 1475, 1481—82), Пизе (1478) и Пистое (1493—94). Произведения: фрески в капелле Санта-Фина в соборе г. Сан-Джиминьяно (1475), в ц. Оньиссанти во Флоренции (1480) и в Сикстинской капелле Ватикана («Призвание апостолов Петра и Андрея», 1481—82); «Поклонение пастухов» (1485, капелла Сассетти ц. Санта-Тринита́, Флоренция); фрески в капелле Сассетти ц. Санта-Тринита́ (1483—86) и в ц. Санта-Мария Новелла (1485—90) — во Флоренции; портрет старика с внуком (Лувр).

Д. Гирландаио. Автопортрет. Деталь фрески «Жертвоприношение Иоакима» в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции. 1485—90.

Лит.: Романов Н. И., Фрески в церкви Santa Maria Novella, в кн.: Труды секции искусствознания... РАНИОН, вып. 3, М., 1928; Lauts J., Domenico Ghirlandajo, W., 1943.

ГИСЛА́НДИ (Ghislandi; иначе Фра Гальгарио, Fra Galgario), Витторе (4.III.1655, Бергамо — 3.XII.1743, там же) — живописец, гл. обр. портретист. Уч. в Бергамо у своего отца, живописца Доменико Г., и в Венеции (после 1675) у С. Бомбелли. С 1702 работал гл. обр. в Бергамо. Произв.: портреты мальчика [1732 (?), ГЭ] и дворянина (м. Польди-Пеццоли, Милан), «Юный живописец» (Гал. Академии Каррара, Бергамо).

Лит.: Лазарев В. Н., Портрет в европейском искусстве XVII века, [М.—Л.], 1937; Mazzini F., Fra'Galgario e del'700 in Bergamo, Bergamo, 1955 (каталог выставки).

ГРЕ́КО (Greco), Эмилио (р. 11.X.1913, Катания, Сицилия) — скульптор. Уч. в АХ в Палермо (с 1940). Сложился под влиянием М. *Марини* и эллинистич. пластики. Преподаёт в АХ в Неаполе (с 1955). Произв.: «Фьорелла» (бр., 1949, Художеств. гал., Лестер), женский бюст (терракота, 1952, Гал. совр. иск-ва, Триест), «Большая купальщица № 1» (бр., 1956, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим, и Гал. Тейт, Лондон), «Лия» (бетон, 1956, Питти), «Большая купальщица № 4» (бр., 1959, собр. Астор, Лондон); пам. Пиноккьо (герою детской книги Карло Коллоди) в с. Коллоди (Тоскана, 1956).

Лит.: Degenhart B., Der Bildhauer Emilio Greco, B.— Mainz, 1960.

ГУТТУ́ЗО (Guttuso), Ренато (р. 2.I.1912, Багерия, Сицилия) — живописец. Глава социально-реалистич. направления в иск-ве И. Уч. в АХ в Риме. Преподаёт

Р. Гуттузо. «Распятие». 1940—41. Собрание Р. Гуттузо.

в Художеств. лицее в Риме. С 1939 входил в «*Корренте*». В 1943—45 участвовал в Движении Сопротивления. В 1946—48 — чл. «*Нового фронта иск-в*». Выдающийся обществ. деятель, член ЦК компартии И. Произв.: «Распятие» (1940—41, собрание Ренато Гуттузо), серия рис. для антифашистской кн. «Gott mit uns!» («С нами бог!»; тушь, темпера, 1944), «Занятие пустующих помещичьих земель крестьянами в Сицилии» (1948—50, Герм. АХ, Берлин), «Девушка, поющая „Интернационал“» (1951, собр. С. Амидеи, Рим), «Битва у моста Аммиральо» (1951—52, собр. Фельтринелли, Милан), «Пляж» (1955—56), «Человек, который ест спагетти» (1956, собр. Р. Фаринелли, Рим), «Портрет Ж. Массю» (1958), «Воскресенье у калабрийского рабочего в Риме» («Рокко у патефона»; 1960—61, ГМИИ), «Натюрморт: корзина, клещи и молоток» (1961).

Лит.: Ренато Гуттузо. Каталог, М.,1961; Берджер Дж., Ренато Гуттузо, [пер. с англ.], М., 1962; Marchiori G., Renato Guttuso, Mil., 1952.

ДЕЗИДЕ́РИО ДА СЕТТИНЬЯ́НО (Desiderio da Settignano;между1428 и 1431,Сеттиньяно,Тоскана—16.I.1464, Флоренция) — флорент. скульптор раннего Возрождения. Возможно, ученик Б.*Росселлино*. Испытал влияние *Донателло*. Работал преим. в обл. камерной пластики. Произв. (все мр.): рельефы «Св. Иероним» (ок. 1450, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Юный Иоанн Креститель» (1450-е гг.) и «Мадонна Панчатики» (ок. 1450—54, оба в Нац. м., Флоренция); гробница К. Марсуппини (с 1453) и медальоны с головками херувимов на фасаде капеллы Пацци (между 1455 и 1460) — в ц. Санта-Кроче во Флоренции; 2 детских портрета (оба ок. 1455—60, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), дарохранительница в ц. Сан-Лоренцо во Флоренции (окончена в 1461), женский портрет (ок. 1460—64, Нац. м., Флоренция), «Младенец Христос» (ГЭ).

Лит.: Planiscig L., Desiderio da Settignano, W., [1942]; Cardellini A., Desiderio da Settignano, Mil., 1962.

ДЕ КИ́РИКО (De Chirico), Джорджо (р. 10.VII.1888, Волос, Греция) — живописец и искусствовед. Уч. в Высшей художеств. школе в Афинах (до 1905) и в АХ в Мюнхене (1907—08). В 1911—15 работал в Париже, в 1915—25 — в И. В 1917 — один из основателей «метафизической школы», с 1919 — чл. группы «*Валори пластичи*». В 1925—40 вновь работал в Париже, с 1940 — в И. Произв.: «Меланхолия прекрасного дня» (1913, собр. Б. Гольдшмидта, Брюссель), «Болезнь всеобщего» (1914, Гал. Тейт, Лондон); «Гектор и Андромаха», «Тревожащие музы» — оба 1917, собр. Ферольди, Милан; «Римские дома» (темпера, 1922, частн. собр., Мехико).

Соч.: Hebdomeros, P., 1929; Commedia dell'arte moderna, Roma, 1945; Memorie della mia vita, Roma, 1945 (Mil., 1962).

Лит.: Soby J., Giorgio De Chirico, N. Y., [1955].

ДЕ́ЛЛА КВЕ́РЧА — иначе *Якопо делла Кверча*.

ДЕ́ЛЛА РО́ББИА — иначе *Роббиа*.

ДЕ НИ́ТТИС (De Nittis), Джузеппе (25.II.1846, Барлетта, Апулия — 22.VIII.1884, Сен-Жермен-ан-Ле, Франция) — живописец и график. Импрессионист. Уч. в АХ Неаполя (до 1863) и Парижа (1868—70) у Ж. Л. Жерома и Э. Месонье (оба см. *Франция*). В 1866 посетил Флоренцию, где примкнул к группе «маккьяйоли». С 1872 работал гл. обр. в Париже, временами в Лондоне. Произв.: «Женщина на пляже» (1870—72, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Переход через Апеннины» (Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), «Вдоль Сены» (акв., Гал. совр. иск-ва, Милан), «Вестминстер» (частн. собр., Каденаббия); «Площадь Пирамид» и «Площадь Каррузель» — оба в Нац. м. совр. иск-ва, Париж.

Дж. Де Ниттис. «Вестминстер». Частное собрание. Каденаббия.

Соч.: Notes et souvenirs, P., 1895.

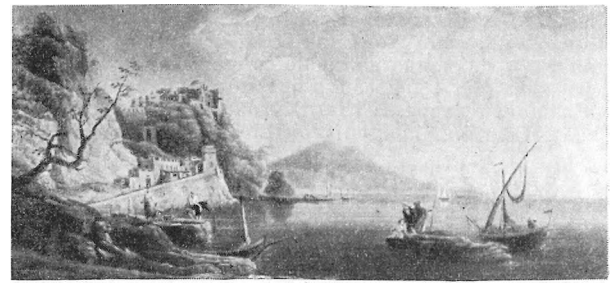
Лит.: Piceni E., Giuseppe De Nittis, Roma, [1933].

ДЖАМБОЛО́НЬЯ (Giambologna), Джованни Болонья (Giovanni Bologna; собств. Жан де Булонь, Jean de Boulogne; 1529, Дуэ, Франция — 13.VIII.1608, Флоренция),— скульптор-маньерист. Уч. с 1544 у Ж. Дюбрёка (см. *Нидерланды* Старые) в Монсе. В 1554—55 переехал в И., уч. в Риме, возможно у *Микеланджело*. Испытал влияние Б. *Челлини*. Работал во Флоренции, Болонье, Генуе и Лукке. Произв.: «Меркурий» (бр., 1564, Гор.м., Болонья); фонтаны—«Нептун» на пл. Нептуна в Болонье (1566), «Океан» в саду Боболи во Флоренции (1569—76) и «Венера» (там же, 1573) — все мр.; «Похищение сабинянок» (окончено в 1583) и «Геркулес и кентавр» (1599) — оба мр., Лоджия деи Ланци, Флоренция; «Птицелов» (бр., Нац. м., Флоренция).

Лит.: Gramberg W., Giovanni Bologna, B., 1936; Dhanens E., Jean Boulogne..., Brux., 1956.

ДЖЕНТИЛЕ́СКИ (Gentileschi; собств. Ломи, Lomi), Орацио (крещён 9. VII.1563, Пиза — 7.II. 1638, Лондон) — живописец. Ок. 1576 приехал в Рим, где в дальнейшем примкнул к караваджизму. Работал также в Генуе и Турине (ок. 1621—22), затем в Париже и с 1626 — в Лондоне. Произв.: «Св. Цецилия» (Нац. гал., Рим), «Благовещение» (Гал. Сабауда, Турин), «Отдых на пути в Египет» (Художеств.-историч. м., Вена, и Лувр), «Лютнистка» (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Давид» (Гал. Спада, Рим).

Лит.: Longhi R., Gentileschi, padre e figlia, «L'Arte», 1916, p. 245—314; Gamba C., Orazio Gentileschi, «Dedalo», 1922, № 3, p. 245—266.

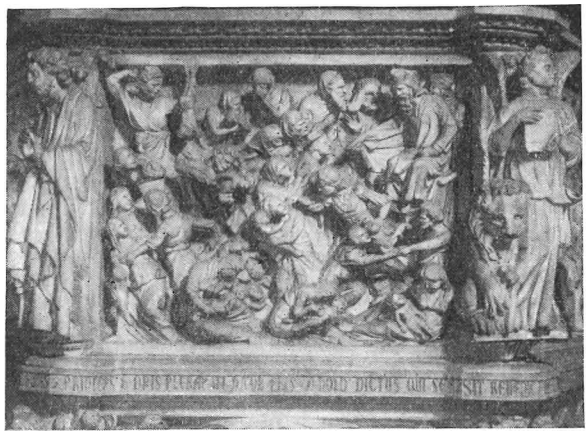


Дж. Джиганте. «Позиллипо». Коллекция Делла Мано. Милан.

ДЖИГА́НТЕ (Gigante), Джачинто (10.VII.1806, Неаполь — 29.XI.1876, там же) — живописец, гравёр и литограф. Уч. у А. С. Питло. Один из ведущих мастеров «школы Позиллипо». Писал пейзажи и интерьеры: «Гроты дворца донны Анны» (1848, колл. Кьяранда́, Неаполь), «Сад монахинь монастыря Санта-Мария Доннареджина» (акв., Нац. м. Сан-Мартино, Неаполь), «Позиллипо» (колл. Делла Мано, Милан).

Лит.: Schettini A., Giacinto Gigante, Napoli, 1956.

ДЖОВА́ННИ ПИЗА́НО (Giovanni Pisano; ок. 1245/50, Пиза — после 1314) — скульптор и архитектор Проторенессанса. Сын, ученик и помощник *Никколо Пизано*. Ок. 1270—76, по-видимому, посетил Францию, где испытал воздействие готич. пластики. Работал гл. обр. в Пизе и Сиене, а также в Перудже, Пистое, Падуе, Прато и Генуе. Работы — назв. в ст. *Перуджа* и *Сиена*, а также: 4 мр. статуи мадонны (ок. 1276, ок. 1295— обе в Нац. м. Сан-Маттео, Пиза; ок. 1305—06, Капелла дель Арена, Падуя; ок. 1312, собор в Прато), статуя мадонны из слоновой кости (1299, сакристия собора, Пиза), статуи на фасаде сиенского собора (1284—99), мр. кафедры в ц. Сант-Андреа в Пистое (окончена в 1301) и в пизанском соборе (1302—



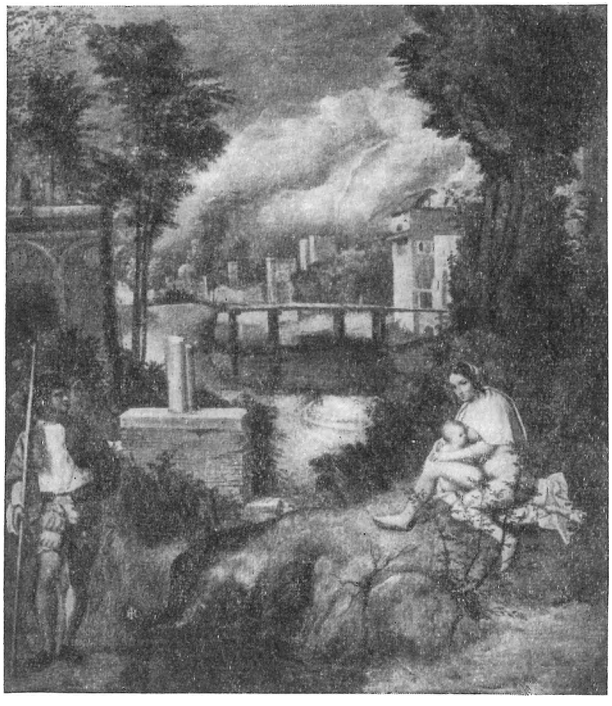
Джованни Пизано. «Избиение младенцев». Рельеф кафедры церкви Сант-Андреа в Пистое. Мрамор. 1301.

1310), фрагменты надгробия Маргариты Люксембургской (мр., 1313, Гал. Палаццо Бьянко, Генуя).

Лит.: Venturi A., Giovanni Pisano, [Firenze], 1928; Keller H., Giovanni Pisano, W., 1942.

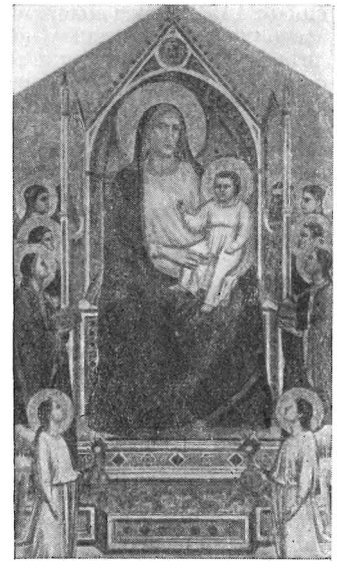
ДЖОРДЖО́НЕ (Giorgione; собств. Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, Barbarelli da Castelfranco; ок. 1477, Кастельфранко, Венето — сентябрь/октябрь 1510, Венеция) — живописец. Основоположник Высокого Возрождения в Венеции. Уч., вероятно, у Дж. *Беллини*. Произв.: «Юдифь» (ок. 1502, ГЭ), «Поклонение пастухов» (ок.1504, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Мадонна на троне со св. Франциском и Либералием» (ок. 1504, собор в Кастельфранко), «Лаура» («Женщина с лавром»; 1506, Художественно-историч. м., Вена), «Сельский концерт» (ок.1508, Лувр), «Гроза» (Гал. Академии, Венеция), «Три философа» (Художественно-историч. м., Вена), «Спящая Венера» (Дрезд. г.), мужской портрет (Об-во изящных иск-в Сан-Диего, Калифорния).

Джорджоне. «Гроза». Галерея Академии. Венеция.



Лит.: Смирнова И., Джорджоне, М., 1955; [её же], Джорджоне да Кастельфранко, М., 1962; Richter G., Giorgio da Castelfranco called Giorgione, Chi., 1937; Morassi A., Giorgione, Mil., 1942; Fiocco G., Giorgione, 2 ed., Bergamo, 1948; Coletti L., Tutta la pittura di Giorgione, Mil., 1955; Pignatti T., Giorgione, Mil., 1955; Della Pergola P., Giorgione, Mil., 1957.

ДЖО́ТТО ди Бондоне (Giotto di Bondone; 1266/67 или 1276/77, Колле-ди-Веспиньяно, Тоскана — 8.I.1337, Флоренция) — живописец и архитектор Проторенессанса. Зачинатель реализма в итал. живописи. Сложился под воздействием *Арнольфо ди Камбио* и Пьетро *Каваллини*. Работал гл. обр. во Флоренции, а также в Риме (1300, 1313), Падуе (1304—05), в Неаполе (1329—33) и в Милане (1335—36). Произведения: фрески в Капелле дель Арена в Падуе (ок. 1305), мозаика «Навичелла» в соборе св. Петра в Риме (до 1313); «Распятие» (приписывается; ц. Сан-Франческо, Римини), «Мадонна» (Уффици) — оба 1310—20; фрески в капеллах Перуцци (ок. 1320) и Барди (около 1325) в ц. Санта-Кроче во Флоренции. Часто приписываемые Д. фрески Верхней ц. Сан-Франческо в Ассизи (ок.1300—04) являются работой различных мастеров рим. школы. Выполнил проект кампанилы собора Санта-Мария дель Фьоре во *Флоренции*.



Джотто. «Мадонна». 1310—1320. Галерея Уффици. Флоренция.

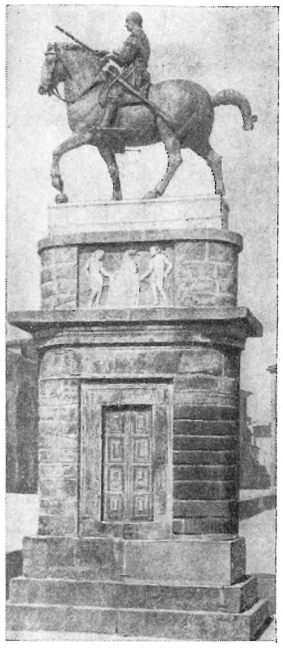
Лит.: Sinibaldi G. e Brunetti G., Pittura italiana del duecento e del trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937, Firenze, 1943; Salvini R., Tutta la pittura di Giotto, [Mil., 1952]; Tintori L. and Meiss M., The painting of the Life of St. Francis in Assisi..., N. Y., 1962; Gioseffi D., Giotto architetto, Pisa, 1963.

ДЖУЛИА́НО ДА МАЙА́НО (Giuliano da Maiano; 1432, Майано, Тоскана — 17.X.1490, Неаполь) — архитектор. Представитель тосканской школы раннего Возрождения. Брат *Бенедетто да Майано*. В 1477—90 был гл. арх. флорент. собора. Работы — назв. в ст. *Сан-Джиминьяно*, *Рим*, *Сиена*, *Флоренция* и *Неаполь*, а также: стр-во Палаццо Пацци-Куаратези во Флоренции (1462—72) и базилики в Лорето (Марке, между 1476 и 1486), собор в Фаэнце (Эмилия-Романья, 1474—86), вилла Поджо Реале в Неаполе (1487, не сохранилась).

Лит.: Cendali L., Giuliano e Benedetto da Maiano, Sancasciano, 1926.

ДЖУЛИО́ РОМА́НО (Giulio Romano; собств. Джулио Пиппи, Pippi; 1492 или 1499, Рим — 1.XI. 1546, Мантуя) — живописец и архитектор. Представитель маньеризма. Ученик *Рафаэля*, его помощник при росписи Виллы Фарнезина и ватиканских Станц и Лоджий в Риме. С 1524 работал в Мантуе. Арх. работы — назв. в ст. *Мантуя*, а также: дворцы Чиччапорчи (1521) и Маккарани (1535) в Риме. Живописные произв.: «Побиение камнями св. Стефана» (1523, ц. Сан-Стефано, Генуя), «Форнарина» (ГМИИ); фрески Виллы Мадама в Риме, Палаццо дель Те и Палаццо Дукале в Мантуе.

Лит.: Loukomski G., Jules Romain, P., 1932.



Донателло. Конный памятник кондотьеру Гаттамелате в Падуе. Бронза, песчаник. 1447—53.

ДОМЕ́НИКО ВЕНЕЦИА́НО (Domenico Veneziano; р. в нач. 15 в., Венеция — похоронен 15.V.1461, Флоренция) — флорент. живописец раннего Возрождения. Уч., по-видимому, в Венеции. В 1438 упоминается в Перудже, с 1439 — во Флоренции. Учитель *Пьеро делла Франческа*. Первым в И. применил технику масляной живописи. Произв.: «Поклонение волхвов» (ок. 1435—1440, Карт. гал., Берлин-Далем); алтарь св. Лучии (ок. 1445, Уффици) и его пределлы — «Мученичество Лучии» (Карт. гал., Берлин-Далем), «Благовещение» (м. Фицуильяма, Кембридж) и др.; фреска «Иоанн Креститель и св. Франциск» (ок. 1455—60, м. Санта-Кроче, Флоренция).

Лит.: Salmi M., Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, 2 ed., Mil., 1938, Bodmer H., Domenico Veneziano, Z., 1950.

ДОНАТЕ́ЛЛО (Donatello; собств. Донато ди Никколо́ ди Бетто Барди, Donato di Niccolò di Betto Bardi; ок. 1386, Флоренция — 13.XII. 1466, там же) — скульптор. Основоположник скульптуры Возрождения. В 1404—07 работал в мастерской Лоренцо *Гиберти*. В 1425—38 имел общую мастерскую с *Микелоццо* ди Бартоломмео, вместе с ним выработал классич. тип арх.-скульпт. надгробия. Ввёл в употребление «сплющенный рельеф». Помимо Флоренции, работал в Сиене (между 1423—34 и в 1457—61), Риме (1430—33) и Падуе (1444—53). В 1451 посетил Мантую, Венецию и Феррару. Произв.: «Давид» (мр., 1408—09, Нац. м., Флоренция), «Иоанн Евангелист» (мр., ок. 1409—11, М. собора, Флоренция), «Распятие» (раскраш. дер., ок. 1412, ц. Санта-Кроче, Флоренция); статуя св. Марка (1411—13) и табернакль со статуей св. Георгия (ныне в Нац. м.) и 2 рельефами (1415—17) — оба мр., фасад ц. Орсанмикеле, Флоренция; статуи пророков для кампанилы флорент. собора (мр., 1416—35, М. собора, Флоренция), рельефы «Мадонна Пацци» (мр., ок. 1422, Скульпт. отд., Берлин-Далем) и «Пир Ирода» (для купели сиенского баптистерия; позолоч. бр., 1423—27), гробница Иоанна XXIII во флорент. баптистерии (бр., 1425—27, совм. с Микелоццо), рельефы «Вознесение Марии» в ц. Сант-Анджело а Нило в Неаполе (мр., 1427—28) и «Благовещение» (известняк, терракота, ок. 1428—33, ц. Санта-Кроче, Флоренция), «Давид» (бр., 1430-е гг., Нац. м., Флоренция); «Пророк Аввакум» (1436, М. собора, Флоренция), кафедра на фасаде собора в Прато (1433—38, совм. с Микелоццо) и певч. трибуна флорент. собора (1433—39, М. собора, Флоренция) — все мр.; 10 рельефов из раскраш. стукко и рельефы 2 бр. дверей в Ст. сакристии ц. Сан-Лоренцо во Флоренции (1434—43); «Распятие» (бр., 1444—47) и алтарь с рельефами и статуями (бр., известняк, 1446—50) — в ц. Сант-Антонио в Падуе; конный памятник кондотьеру Гаттамелате в Падуе (бр., песчаник, 1447—53); статуя Марии Магдалины в баптистерии (раскрашенное дерево, 1454—55), группа «Юдифь и Олоферн» на пл. Синьории (бр., 1456—57) и 2 бр. кафедры в ц. Сан-Лоренцо (1460-е гг., с учениками) — все во Флоренции.

Лит.: Либман М. Я., Донателло, М., 1962; Planiscig L., Donatello, Firenze, 1947; Janson H. W., The sculpture of Donatello, v. 1—2, Princeton, 1957.

ДОССИ (Dossi; собств. Джованни де Лутеро, Giovanni de Lutero), Доссо [ок. 1479, близ Мантуи (?) — август 1542, Феррара] — живописец, представитель феррарской школы периода позднего Возрождения. Уч. у Л. Косты. Испытал влияние *Рафаэля* и *Джорджоне*. Работал в Ферраре, Модене, Мантуе и Венеции. Произв.: «Св. Себастьян» (Брера), «Цирцея» (Метр.-м.), «Мадонна с тремя святыми» (собор, Модена), «Нимфа и сатир» (Питти), «Иоанн Креститель» (Уффици), «Пейзаж со сценами из жизни святых» (ГМИИ).

Лит.: Лазарев В., История ренессансного пейзажа (новый пейзаж Доссо Досси), в кн.: Труды ГМИИ им. А.С. Пушкина, т. 6, М.—Л., 1939; Zwanziger W. C., Dosso Dossi, Lpz., 1911; Mendelsohn H., Das Werk der Dossi, Münch., 1912.

ДУ́ЧЧО ДИ БУОНИНСЕ́НЬЯ (Duccio di Buoninsegna; ок. 1255—1319) — живописец, основоположник сиенской школы 14 в. Испытал влияние византийской живописи и франц. готич. миниатюры. Сформировался под воздействием пизанской (Мастер Сан-Мартино) и флорент. (*Чимабуэ*) живописи, а также иск-ва *Джованни Пизано*. Впервые упоминается в 1278. В 1288 по его рис. был выполнен первый в И. монумент. витраж (в круглом окне хора сиенского собора). Произв.: «Мадонна с шестью ангелами» (Художеств. м., Берн); «Мадонна францисканцев» (ок. 1280) и полиптих — в Нац. пинакотеке, Сиена; «Мадонна Ручеллаи» (1285, Уффици), алтарь «Маэста́» (1308—11, М. собора, Сиена, и др. собр.).

Лит.: Lasareff V. N., Duccio and thirteenth century Greek ikons, «Burlington Magazine», 1931, v. 59, № 343; [Carli E.], Duccio, Mil., 1952.

ИНДУ́НО (Induno) — живописцы, братья, представители романтизма, участники революции 1848: 1) Доменико (14.V.1815, Милан — 5.XI.1878, там же). Уч. в АХ в Милане у Ф. *Айеса* и Л. Сабателли. Писал историч. и жанр. картины: «Александр Великий и его врач» (1837, Брера); «Опись имущества» (1850), «Школа портних» (1858), «Закладка первого камня» (1865) — все в Гал. совр. иск-ва, Милан; «Опадающие листья» (1858, Палаццо Реале, Милан). 2) Джероламо (1827, Милан — 18/19.XII.1890, там же). Уч. в АХ в Милане у Л. Сабателли. В 1859 сражался в легионе Дж. Гарибальди. Произв.: «Великая жертва» (1860) и «Горестное предчувствие» (1862) — в Брере; «Невеста гарибальдийца» (Гал. совр. иск-ва, Милан).

Лит.: Nicodemi G., D. e G. Induno, Mil., 1945.

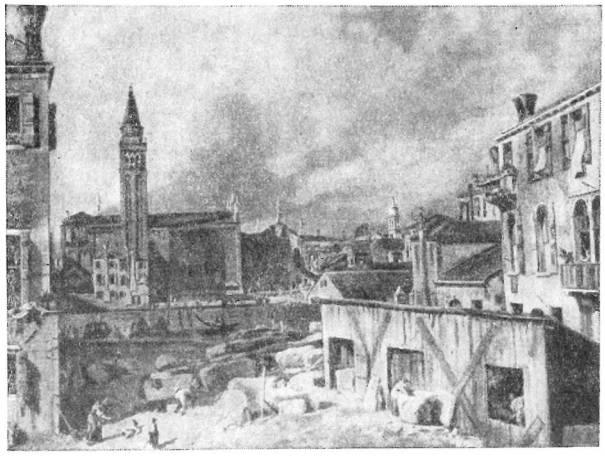
КАВАЛЛИ́НИ (Cavallini), Пьетро (ок. 1240/50, Рим — ок. 1330, там же) — живописец Проторенессанса. Работал в Риме (впервые упоминается в 1273) и Неаполе (1308, 1316—20). Испытал влияние *Арнольфо ди Камбио*. Опирался на традиции позднеантичной рим. живописи. Произв.: моз. в ц. Санта-Мария ин Трастевере (1291) и фрагменты фрески «Страшный суд» в ц. Санта-Чечилия ин Трастевере (ок. 1293) — в Риме; фрески в ц. Санта-Мария Доннареджина в Неаполе (1316—20, при широком участии помощников).

Лит.: Скворцов А., Фрески Каваллини, «София», 1914, № 3; [Toesca P.], Pietro Cavallini, Mil., 1959.

КАЗОРА́ТИ (Casorati), Феличе (4.XII.1886, Новара, Пьемонт — 1963, Турин) — живописец. Уч. у Дж. Вианелло в Падуе (с 1907). С 1919 работал в Турине, где преподавал в АХ. Был близок «метафизической школе» и «*Новеченто*». Произв.: «Старухи» (1909, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Сильвана Ченни» (1921), «Полдень» (1922, Гал. совр. иск-ва, Триест); «Семья художника» (1933), «Натюрморт» (ок. 1942—43) — оба в Нац. гал. совр. иск-ва, Рим; «Ателье» (колл. Торелло, Генуя).

Лит.: Galvano A., Felice Casorati, Mil., 1947.

КАНАЛЕ́ТТО (Canaletto; собств. Каналь, Canal), Джованни Антонио (18. X. 1697, Венеция —



А. Каналетто. «Двор каменотёса». Около 1730. Национальная галерея. Лондон.

20.IV.1768, там же) — живописец и офортист. Уч. у своего отца — театр. худож. Бернардо Каналя. Работал гл. обр. в Венеции (в 1719—20 — в Риме, в 1745—55 — в осн. в Лондо́не). Мастер арх. пейзажа (т. н. ведуты). Учитель Б. *Беллотто*, также носившего прозвище К. Произв.: «Площадь перед церковью Санти-Джованни э Паоло в Венеции» (Дрезд. г.), «Двор каменотёса» (ок. 1730, Нац. гал., Лондон); «Вид острова Сан-Микеле близ Мурано» (1730-е гг.), «Вид острова Мурано близ Венеции» (1730-е гг.), «Приём французского посла в Венеции» (1740-е гг.) — все в ГЭ; «Отъезд венецианского дожа на обручение с Адриатическим морем» (1740-е гг., ГМИИ), «Вид Лондона» (1746, собр. Ричмонд, Лондон), «Портик дворца» (1765, Гал. Академии, Венеция); серия офортов «Ведуты» (1741).

Лит.: Watson F. J. B., Canaletto, L.— N. Y., [1949]; Moschini V., Canaletto, Mil., [1954] (в англ. пер.— L., 1956); Constable W. G., Canaletto, v. 1—2, Oxf., 1962.

КАНО́ВА (Canova), Антонио (1.XI. 1757, Поссаньо, Венето — 13.X.1822, Венеция) — скульптор и живописец. Крупнейший представитель классицизма в И. Уч. в Венеции (1768—74) у скульптора Дж. Торретти. Работал гл. обр. в Венеции и Риме. С 1810 — директор Академии св. Луки в Риме. Произв.: надгробия Климента XIV (1787, ц. Санти-Апостоли, Рим) и Климента XIII (1792, собор св. Петра, Рим), «Амур и Психея» (1793, Лувр), «Поцелуй Амура» (1796, ГЭ), «Геркулес и Лихас» (1796; мр. — 1815, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Персей» (1801, М. скульптуры, Ватикан), надгробие эрцгерцогини Марии Кристины (1798—1805, Аугустинеркирхе, Вена), «Паолина Боргезе в виде Венеры» (1805—07, М. и гал. Боргезе, Рим) — все мр.

Соч.: Memorie, Firenze, 1823.

Лит.: Косарева Н. К., Канова и его произведения в Эрмитаже, 2 изд., Л., 1963; Bassi E., Canova, Bergamo, 1943; Coletti L. (ed.), Mostra Canoviana [catalogo], Treviso, 1957; Muñoz A., Antonio Canova. Le opere, Roma, 1957.

КАРАВА́ДЖО (Caravaggio; собств. Меризи, Merisi), Микеланджело да (28.IX. 1573, Караваджо, Ломбардия— 18.VII.1610, Порто-Эрколе, Тоскана)—живописец. Основоположник реалистич. направления в искусстве барокко. Уч. в Милане (1584—89) у С. Петерцано, испытал влияние Дж. Дж. *Савольдо*, А. *Моретто*, Л. *Лотто*. Между 1589 и 1592 появился в Риме, где работал до 1606 (вначале у Кавальера д'Арпино). В 1607 и 1609—1610 жил в Неаполе, в 1608—09 — на о-ве Мальта, в Сиракузе, Мессине и Палермо. Произв.: «Вакх» (ок. 1592—93, Уффици); «Концерт» (Метр.-м.), «Лютнист» (ГЭ) — оба 1595; «Отдых на пути в Египет», «Магдалина» — оба в Галерее Дориа-Памфили, Рим; цикл картин о евангелисте Матфее [1597—99 (1601?), капелла Контарелли церкви Сан-Луиджи деи Франчези, Рим], «Святой Матфей»(ок. 1600, раньше — в Кайзер-Фридрих-м., Берлин); «Распятие Петра», «Обращение Павла» — оба 1600—1601, капелла Черази ц. Санта-Мария дель Пополо, Рим; «Положение во гроб» (около 1602—04, Ватиканская пинакотека), «Мадонна ди Лорето» (ок. 1603—1606, ц. Сант-Агостино, Рим), «Мадонна с чётками» (ок. 1604—05, Художественно-историч. м., Вена), «Смерть Марии» (ок. 1605—06, Лувр), портрет Алофа де Виньякур (1608, Лувр), «Погребение св. Лучии» (1608, ц. Санта-Лучия, Сиракуза).

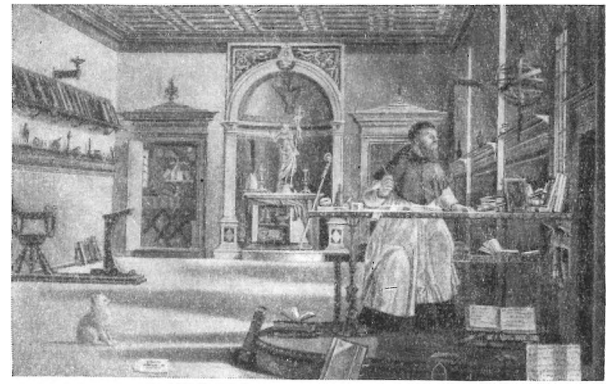
Караваджо. «Вакх» (фрагмент). Около 1592—93. Галерея Уффици. Флоренция.

Лит.: Знаменовская Т. П., Микельанджело да Караваджо, М., 1955; [Всеволожская С.], Микельанджело да Караваджо, М., 1960; Venturi L., Il Caravaggio, Novara, 1951; Hinks R., Michelangelo Merisi da Caravaggio..., L., [1953]; Baumgart F., Caravaggio. Kunst und Wirklichkeit, B., 1955; Friedländer W., Caravaggio studies, Princeton, 1955; Tutta la pittura del Caravaggio, a cura di C. Baroni, 4 ed., [Mil., 1956]; Longhi R., Il Caravaggio, Mil., 1957; Julian R., Caravage, Lyon—P., 1961.

КАРНЕВА́ЛИ (Carnevali; Карновали, Carnovali), Джованни, прозв. Иль Пиччо (Il Piccio, т. е. «маленький»; 24.IX.1806, Монтегрино, близ Луино, Ломбардия— 10.VII.1873, утонул в По близ Кальтаро, там же) — живописец. Представитель романтизма. Уч. в Академии Каррара в Бергамо (с 1815) у Дж. Поли и Дж. Диотти. С 1836 жил в Милане и Кремоне. В 1845 посетил Париж. Произв.: портрет Дж. Мариони (1826, Гал. Академии Каррара, Бергамо), «Агарь в пустыне» (1863, приходская ц., Альцано), «Пейзаж» (колл. Финацци, Бергамо).

Лит.: Caversazzi C., Giovanni Carnevali detto il Piccio, 3 ed., Bergamo, 1946; Valsecchi M., Giovanni Carnevali. Catalogo della mostra, Bergamo, 1952.

Витторе Карпаччо. «Св. Иероним в келье». 1502—07. Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони. Венеция.



КАРПА́ЧЧО (Carpaccio), Витторе (ок. 1455, Венеция — ок. 1526, там же) — живописец раннего Возрождения. Ученик Джентиле Беллини. Испытал влияние Джованни *Беллини*. Произв.: циклы картин со сценами из жизни св. Урсулы (1490—95, Гал. Академии, Венеция), Георгия и Иеронима (1502—07, Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони, Венеция); «Рыцарь в пейзаже» (колл. Тиссен, Лугано), «Венецианки на балконе» (м. Коррер, Венеция); «Чудо святого креста» (1494) и «Принесение во храм» (1510) — оба в Галерее Академии, Венеция.

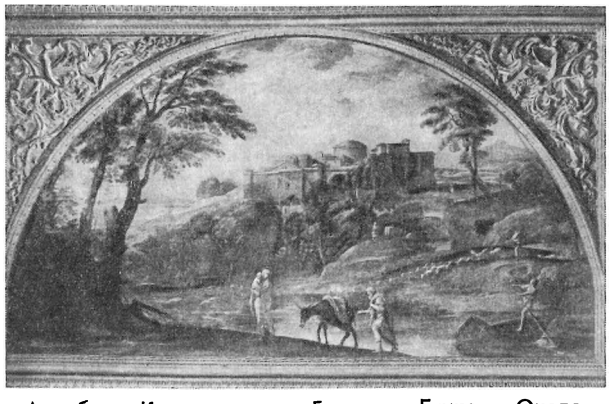
Лит.: Fiocco G., Carpaccio, Novara, 1958; Pignatti T., Carpaccio, Gen., 1958; Lauts J., Carpaccio, paintings and drawings, N. Y., 1962; Zampetti P., Vittore Carpaccio. Catalogo della mostra, Venezia, 1963.

КАРРА́ (Carrà), Карло (р. 11.II.1881, Куарньенто, Пьемонт) — живописец, график и искусствовед. Уч. в АХ в Милане у Ч. Таллоне. Преподаёт там же. Один из родоначальников футуризма. С 1917 — один из гл. деятелей «метафизической школы», а затем «Новеченто». Произв.: «Пловцы» (1910, Технологич. ин-т Карнеги, Питсбург), «Похороны анархиста Галли» (1911, Музей совр. иск-ва, Нью-Йорк), портрет Ф. Т. Маринетти (1911, колл. Б. Маринетти, Рим), «Пьяный господин» (1916, собр. Фруа Де Анджели, Милан), «Устье Чинкуале» (1928, Гал. совр. иск-ва, Милан), «Композиция» (рис. с наклейками, ГМИИ).

Соч.: Guerra pittura, Mil., 1915; Pittura metafisica, Firenze, [1919]; Giotto, Roma, [1924]; Schrimpf, Roma, 1924; Pittori romantici lombardi, Roma, 1932; La mia vita, Torino, 1935 (2 ed.— Mil., 1945); также в *лит.* при очерке.

Лит.: Longhi R., Carlo Carrà, Mil., 1937; Torriano P., Carlo Carrà, Mil., 1942; Pacchioni G., Carlo Carrà, Mil., 1945.

КАРРА́ЧЧИ (Carracci) — живописцы конца 16 — нач. 17 вв., основатели болонской «Академии» (ок. 1585): 1) Лодовико (крещён 21.IV.1555, Болонья — 13.XI.1619, там же). Ок. 1570—80 уч. в Болонье у



Аннибале Каррaччи. «Бегство в Египет». Около 1603—04. Галерея Дориа-Памфили. Рим.

П. Фонтаны. Испытал влияние *Корреджо*, *Тинторетто*, *Веронезе*. Произв.: «Мадонна Барджеллини» (1588), «Проповедь Иоанна Крестителя» (1592), «Преображение» (ок. 1595—97)— все в Нац.пинакотеке, Болонья; «Святое семейство» (ГМИИ). 2) Агостино (15.VIII.1557, Болонья — 22.III. 1602, Парма) — двоюродный брат Лодовико. Уч. в Болонье у П. Фонтаны. Испытал влияние Корреджо. Работал в Болонье, Риме и Парме. Произв.: «Причастие св. Иеронима», «Вознесение Марии» — оба между 1591 и 1593, Нац. пинакотека, Болонья; фрески в Палаццо дель Джардино в Парме (с 1600). 3) Аннибале (3.XI. 1560, Болонья — 15.VII.1609,Рим) — брат Агостино, двоюродный брат и ученик Лодовико. Испытал влияние Корреджо, *Рафаэля* и *Микеланджело*. До 1595 работал в Болонье, затем в Риме. Произв.: «Оплакивание Христа» (сер. 1580-х гг.), автопортрет (1590-е гг.), «Отдых на пути в Египет» (ок. 1600) — все в ГЭ; «Вознесение Марии» (1592, Нац. пинакотека, Болонья; 1600—01, ц. Санта-Мария дель Пополо, Рим), «Бегство в Египет» (ок. 1603—1604, Гал. Дориа-Памфили, Рим), «Святые жёны у гроба воскресшего Христа» (ок. 1605, ГЭ), «Портрет Джованни Габриели с лютней» (Дрезд. г.).

Общие работы К.: фрески во дворцах Фава (1580—1585) и Маньяни (1588—90) в Болонье и Фарнезе (1597—1604) в Риме.

Лит.: Catalogo critico della mostra dei Carracci, Bologna, 1956 (имеется библиография).

КАСТА́НЬО — точнее *Андреа дель Кастаньо*.

КАСТИЛЬО́НЕ (Castiglione), Джованни Бенедетто, прозв. Иль Грекетто [Il Grechetto; 1610 (?), Генуя— 1665, Мантуя] — живописец и офортист. Представитель генуэзской школы, создатель жанра пасторали. Уч. в Генуе у Дж. Б. Паджи и Дж. А. де Феррари. Испытал влияние нидерландцев. Работал в Генуе, Венеции, Болонье, Неаполе, Риме; с 1639 — придворный худож. в Мантуе. Произв.:«Пастораль»(ГМИИ), «Сатиры, приносящие дары» (ГЭ) — оба конец 1630-х— нач. 1640-х гг.; «Цирцея» (1653, собр. Сангуинети, Генуя), «Звери направляются в Ноев ковчег» (Дрезд. г.), «Ревекка и Исаак» (Нац. гал., Рим).

Лит.: Delogu G., Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, Bologna, 1928; Lasareff V., Über einige neue Bilder von Benedetto Castiglione, «Städel-Jahrbuch», 1930, S. 96—108; Morassi A., Mostra della pittura del' 600 e'700 in Liguria, Mil., 1947; Blunt A., The drawings of Giovanni Benedetto Castiglione and Stefano della Bella... at Windsor castle, L., [1954].

КВЕ́РЧА — точнее *Якопо делла Кверча*.

КИ́РИКО — иначе *Де Кирико*.

КОДУ́ЧЧИ (Coducci; Кодуссси, Codussi), Мауро (Моро; ок. 1440, Ленна, Ломбардия — апрель 1504, Венеция) — архитектор. Один из зачинателей венец. арх-ры Возрождения. Работы: ц. Сан-Микеле ин Изола (1468 — ок. 1490) и др.— в *Венеции*.

Лит.: Angelini L., Le opere in Venezia di Mauro Coducci, Mil., 1915.

КОРРЕ́ДЖО (Correggio; собств. Антонио Аллегри, Allegri; ок. 1489, Корреджо, Эмилия — ок. 15.III.1534, там же) — живописец. Испытал влияние Андреа *Мантеньи*, *Леонардо да Винчи*, *Рафаэля*, *Микеланджело*, Доссо *Досси*. Работал в Корреджо и Парме. Глава эмилианской школы Высокого Возрождения. Произв.: фрески плафона в мон. Сан-Паоло (между 1517 и 1520), купола ц. Сан-Джованни Эванджелиста (1520—23) и купола собора (1526—30) — в Парме; «Даная» (ок. 1526, гал. Боргезе, Рим), «Мадонна со св. Иеронимом» («День»; ок. 1528, Нац. гал., Парма), «Поклонение пастухов» («Ночь»; ок. 1530, Дрезд. г.), «Похищение Ганимеда» (ок. 1530, Художественно-историч. м., Вена), женский портрет (ГЭ).

Лит.: Bodmer E., Il Correggio e gli emiliani, Novara, 1943; Bianconi P., Tutta la pittura del Correggio, Mil., 1953; Popham A. E., Correggio's drawings, L., 1957.

КОРТО́НА — точнее *Пьетро да Кортона*.

КО́ССА (Cossa), Франческо дель (ок. 1436, Феррара — ок. 1478, Болонья)— живописец. Представитель феррарской школы 15 в. Испытал влияние *Пьеро делла Франческа*, Андреа *Мантеньи* и флорент. худож. Произв.: фрески дворца Скифаноя в Ферраре (1470), «Благовещение» (Дрезд. г.), «Иоанн Креститель» (Брера); «Св. Флориан» и «Св. Лучия» — оба в Нац. гал. иск-ва, Вашингтон; «Мадонна со святыми и донатором» (1474, Нац. пинакотека, Болонья).

Лит.: Ortolani S., Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti, Mil., 1941; D'Ancona P., I mesi di Schifanoia a Ferrara con una notizia critica sul recente restauro di C. Gnudi, Mil., 1954 (имеется англ. пер.); Neppi A., Francesco del Cossa, Mil., 1958; Ruhmer E., Francesco del Cossa, Münch., 1959.

КРЕ́СПИ (Crespi, прозв. Спаньоло, Spagnuolo), Джузеппе Мария (16.III.1665, Болонья — 16.VII.1747, там же) — живописец. Уч. в Болонье у Д. М. Канути и К. Чиньяни. Испытал влияние *Корреджо*, *Гверчино* и венецианцев. Работал в Болонье, Венеции, Флоренции и др. гг. Произв.: автопортрет (ок. 1700, ГЭ); «Ярмарка в Поджо-а-Кайано» (1704), «Избиение младенцев» — оба в Уффици; серия картин «Семь таинств» (ок. 1708—12, Дрезд. г.), «Сон амуров» (ГМИИ).

Лит.: Mostra celebrativa di Giuseppe Maria Crespi. Catalogo, a cura di F. Arcangeli e C. Gnudi, 2 ed., Bologna, 1948.

ЛАУРА́НА (Laurana; собств. Луциян из Врана), Лучано (ок. 1420/25, Задар или Врана, Хорватия — 1479, Пезаро, Марке) — архитектор и инженер. Испытал влияние Л. Б. *Альберти*. Работал в Мантуе (до 1465), Пезаро (1465, 1466 и с сер. 1470-х гг.), Урбино (1466—72) и Неаполе (после 1472). Работы: Палаццо Дукале в *Урбино* (модель — 1466); цитадель (с 1474) и, возможно, Палаццо Дукале — в Пезаро.

Лит.: Luciano Laurana. A cura di A. Colasanti, Roma, 1922; Rotondi P., Palazzo Ducale di Urbino, v. 1—2, Urbino, 1950—51.

ЛАУРА́НА (Laurana; собств. Франьо из Врана), Франческо [ок. 1420/25, Задар или Врана, Хорватия — 1502, Авиньон (?), Франция] — скульптор раннего Возрождения. Впервые упоминается в 1452 в Неаполе. Работал в Неаполе (до 1458 и в 1471—74), Франции (в 1458—67 и с 1474) и Сицилии (1467—71). Произв.— назв. в ст. *Неаполь*, а также: медали для Рене Анжуйского (1461—1466), статуя мадонны в ц. Санта-Мария делла Неве в Ното (Сицилия; мр., 1471), портрет Элеоноры Арагонской (мр., Нац. гал. Сицилии, Палермо), декорация капеллы Сен-Лазар в ст. соборе Ла Мажор в Марселе (Франция, 1477—81).

Франческо Лаурана. Портрет принцессы Арагонского дома (фрагмент). Мрамор. 1470-е гг. Национальная галерея искусства. Вашингтон.

Лит.: Burger F., Franz Laurana, Strassb., 1907; Rolfs W., Franz Laurana, Bd 1—2, B., 1907.

ЛЕ́ГА (Lega), Сильвестро (8.XII.1826, Модильяна, Эмилия — 21.IX.1895, Флоренция) — живописец. Представитель движения «маккьяйоли». Уч. во Флоренции (до 1848) в АХ и в частн. школе Л. Муссини. Участник революции 1848—49. Произв.: портрет Дж. Фаттори (ок. 1859, Гор. м. Джованни Фаттори, Ливорно), «Урок фортепиано» (между 1860 и 1865, собр. Стрампецци, Крема), «Беседка» (1865, Брера), «Песня» (ок. 1867, колл. Марки, Флоренция), «Визит» (1868, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), портрет Дж. Верита́ (1885, муниципалитет, Модильяна).

Лит.: Valsecchi M., Lega, Mil., 1950.

ЛЕОНА́РДО ДА ВИ́НЧИ (Leonardo da Vinci; 15.IV. 1452, Винчи, Тоскана — 2.V.1519, замок Клу ок. Амбуаза, Франция) — живописец, скульптор, архитектор, инженер и учёный. Основоположник иск-ва Высокого Возрождения. Уч. у А. дель *Верроккьо* во Флоренции (1467—1472). Работал во Флоренции (1472—81,1500—06), Милане (1481/82—99, 1506—13), Риме (1513—17), Франции (1517—19). Произв.: «Благовещение» (ок. 1474, Уффици), т. н. портрет Джиневры Бенчи (ок. 1478, Гос. м., Вадуц), «Мадонна с цветком» (т. н. «Мадонна Бенуа»; ок. 1478, ГЭ), «Св. Иероним» (около 1481, Ватикан), «Поклонение волхвов» (1481, Уффици), «Портрет дамы с горностаем» (ок. 1483, Нац. м., Краков), «Мадонна в скалах» (1483—94, Лувр, и ок. 1497—1511, Нац. гал., Лондон), т. н. «Мадонна Литта» (ок. 1485—90, ГЭ), «Тайная вечеря» (роспись маслом и темперой, 1495—97, трапезная монастыря Санта-Мария делле Грацие, Милан), портрет Монны Лизы (т. н. «Джоконда»; ок. 1503, Лувр), картон для росписи «Битва при Ангьяри» (1503—06, известен лишь по рис. П.П. Рубенса и гр. Ж. Эделинка), статуэтка коня со всадником (бр., 1506—08, М. изобразит. иск-в, Будапешт); «Св. Анна с Марией и младенцем Христом» (между 1500 и 1507), «Иоанн Креститель» (между 1513 и 1517) — оба в Лувре; арх. наброски, проекты скульпт. пам.

Леонардо да Винчи. «Мадонна в скалах». 1483—94. Лувр. Париж.

Соч.: Marinoni A. (ed.), Leonardo da Vinci. Tutti gli scritti, 1: Scritti letterari, Mil., 1952; Избранные произведения..., т. 1—2, М., 1935; Избранное, М., 1952; Brizio A. M. (ed.), Scritti scelti di Leonardo da Vinci, Torino, 1952; Trattato della pittura..., P., 1651 [Chastel A. (ed.), Traité de la peinture, P., 1960; в рус. пер.— Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи..., М., 1934].

Лит.: Дживелегов А., Леонардо да Винчи, М., 1935; Айналов Д. В., Этюды о Леонардо да Винчи, Л.—М., 1939; Аркин Д., Леонардо да Винчи как архитектор, «Архитектура СССР», 1952, № 4; Габричевский А., Леонардо-архитектор, «Советская архитектура», сб. 3, М., 1952; Губер А., Леонардо да Винчи, М., 1952; Лазарев В. Н., Леонардо да Винчи, М., 1952; его же, Леонардо да Винчи. Указатель основной литературы, М., 1952; Виппер Б. Р., Леонардо и скульптура, СИИИ АН СССР, 1953, № 3; Гуковский М., Леонардо да Винчи, Л.—М., 1958; [Губер А.], Леонардо да Винчи, М., 1960; Verga E., Bibliographia Vinciana. 1493—1930, t. 1—2, Bologna, 1931; Seidlitz W. von, Leonardo da Vinci..., 2. Aufl., W.,[1935]; Clark K., Leonardo da Vinci..., 2 ed.,Cambr., 1952; Heydenreich L.H., Leonardo da Vinci, Bd 1—2, Basel, 1954; Baroni C., Tutta la pittura di Leonardo, Mil., 1958; Steinitz K. T., Leonardo da Vinci's Tratatto della pittura. A bibliography of the printed editions. 1651—1956, Copenhagen, 1958.

ЛИГО́РИО (Ligorio), Пирро (ок. 1510, Неаполь — 30.X.1583, Феррара) — архитектор, живописец и археолог. Представитель маньеризма. С 1542 работал гл. обр. в Риме, с 1572 — в Ферраре. Работы — назв. в ст. *Рим* и *Тиволи*, а также фрески в ц. Сан-Джованни Деколлато в Риме.

Соч.: Libro... delle antichità di Roma..., Venezia, 1553.

Лит.: Coffin D. R., Pirro Ligorio and decoration of the late 16th century at Ferrara, «Art Bulletin», 1955, p. 167—185.

ЛИ́ППИ (Lippi) — флорент. живописцы раннего Возрождения: 1) Фра Филиппо (ок. 1406, Флоренция — 8/10.X.1469, Сполето, Умбрия). В 1421—56 был кармелитским монахом. Сложился под влиянием *Мазаччо*, Мазолино и Лоренцо Монако. Помимо Флоренции, работал в Падуе (1434—37), Прато (1452—64, с перерывами) и Сполето (с 1466). Произв.: «Коронование Марии» (ок. 1441—47, Уффици), «Мадонна» (ок. 1452, Питти), «Поклонение младенцу» (конец 1450-х — нач.

1460-х гг., Карт. гал., Берлин-Далем), «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» (ок. 1465, Уффици); фрески соборов в Прато (1452—64) и Сполето (1467—69) — совм. с Фра Диаманте. 2) Филиппино (ок. 1457, Прато — 18.IV.1504, Флоренция) — сын Филиппо. Ок. 1472 уч. во Флоренции у С. *Боттичелли*. Помимо Флоренции, работал в Риме (1488—89/93). Произв.: фрески в капелле Бранкаччи ц. Санта-Мария дель Кармине во Флоренции (ок. 1481—83), «Поклонение младенцу Христу» (сер. 1480-х гг., ГЭ), «Мадонна на троне со святыми» (1485, Уффици), «Видение св. Бернарда» (ок. 1486, ц. Бадии, Флоренция), фрески в ц. Санта-Мария сопра Минерва в Риме (1488—1489/93), «Поклонение волхвов» (1496, Уффици), фрески в капелле Строцци ц. Санта-Мария Новелла во Флоренции (1487—1502).

Пьетро Лоренцетти. «Мадонна со св. Франциском и Иоанном». Фреска в Нижней церкви Сан-Франческо в Ассизи. После 1325.

Лит.: Oertel R., Fra Filippo Lippi, W., 1942, Pittaluga M., Filippo Lippi, Firenze, 1949; Scharf A., Filippino Lippi, 2. Aufl., W., 1950; Gamba F., Filippino Lippi nella storia della critica, Firenze, 1958.

ЛИСС (Liss; Лейс, Lys), Иоганн (ок. 1597, Ольденбург, Германия — 1629/30, Венеция) — живописец нем. происхождения. Между 1616 и 1619 уч. в Нидерландах (Амстердаме, Харлеме, Антверпене), где испытал влияние Х. Холциуса. Через Париж отправился в И., работал в Венеции (1620 и с 1622) и Риме (1620—22). В И. испытал влияние венецианцев 16 в., *Караваджо* и Д. *Фетти*. Произв.: «Крестьянский танец» (М. изобразит. иск-в, Будапешт), «Игра в морру» (Карт. гал., Кассель), «Св. Иероним» (ц. Сан-Никколо́ да Толентино, Венеция), «Наказание Марсия» (ГМИИ), «Юдифь» (Художественно-историч. м., Вена).

Лит.: Steinbart K., Johann Liss, der Maler aus Holstein, B., 1940; его же, Das Werk Johann Liss in alter und neuer Sicht, «Saggi e memorie di storia dell'arte», t. 2, 1958—59, p. 157—207.

ЛОМБА́РДО (Lombardo), Ломбарди (Lombardi), — семья венец. архитекторов и скульпторов 15—16 вв.: 1) Пьетро (ок. 1435, с. Карона, Тессин, Швейцария — июнь 1515, Венеция). В 1498—1511 руководил стр-вом Дворца дожей в Венеции. Скульпт. произв.: надгробия Паскуале Малипьеро (после 1462), Никколо́ Марчелло (после 1474) и др. — в ц. Санти-Джованни э Паоло в Венеции; декор пресбитерия собора в Тревизо (Венето, 1481—83) и капеллы Джустиниани ц. Сан-Франческо делла Винья в Венеции (до 1500), надгробие Данте в *Равенне*. Арх. работы — назв. в ст. *Венеция*, а также перестройка собора в Чивидале-дель-Фриули (Фриули-Венеция-Джулия, после 1502). 2) Туллио (около 1455—17.XI.1532, Венеция) — сын и ученик Пьетро. Работы — назв. в ст. *Венеция*, а также: 2 мр. рельефа со сценами из жизни св. Антония в церкви Сант-Антонио в Падуе (1500—02), алтарный рельеф «Коронование Марии» в ц. Сан-Джованни Кризостомо в Венеции (1502), надгробие Г. Гуидарелли (1525, Пинакотека Академии изящных иск-в, Равенна). 3) Антонио [ок. 1458—ок. 1516, Феррара (?)] — сын и ученик Пьетро. Часто работал с отцом и братом. Скульпт. произв.: статуи Петра Пустынника и Фомы Аквинского в ц. Санти-Джованни э Паоло, аллегорич. фигура Силы в Ка д'Оро — в Венеции; рельеф со сценой из жизни св. Антония в ц. Сант-Антонио в Падуе (1505), мр. рельефы из замка Беллозгуардо, близ Феррары (ГЭ). Гл. арх. работа — замок Беллозгуардо (1508).

П. Лонги. «Носорог». Национальная галерея. Лондон.

Лит.: Planiscig L., Pietro, Tullio und Antonio Lombardo, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», Neue Folge, 1937, Bd 11, S. 87—115; Mariacher G., Tullio Lombardo studies, «The Burlington Magazine», 1954, v. 96, № 621, его же, Pietro Lombardo a Venezia, «Arte veneta», 1955, № 9, p. 36—52.

ЛОНГЕ́НА (Longhena), Бальдассаре (1598, Венеция — 18. II. 1682, там же) — архитектор. Представитель барокко. Уч. у В. *Скамоцци*. Работы — в *Венеции*.

Лит.: Semenzato C., L'architettura di Baldassare Longhena, Padova, 1954.

ЛО́НГИ (Longhi), Пьетро (1702, Венеция — 8.V.1785, там же) — живописец-жанрист. Уч. в Болонье у Дж. М. *Креспи*. Испытал влияние франц. рококо. С 1732 работал в Венеции. Произв.: «Концерт» (1741), «Учитель танцев» (1740-е гг.) — оба в Гал. Академии, Венеция; «Носорог» (1751, Собр. венец. сеттеченто, Венеция; вариант — в Нац. гал., Лондон).

Лит.: Moschini V., Pietro Longhi, Mil., 1956.

ЛОРЕНЦЕ́ТТИ (Lorenzetti) — сиенские живописцы, братья: 1) Пьетро (упоминается между 1320 и 1344). Возможно, ученик *Дуччо ди Буонинсенья*; испытал влияние *Джотто*. Произв.: полиптих в алтаре ц. Пьеве ди Санта-Мария в Ареццо (1320), кармелитский алтарь (1329, Нац. пинакотека, Сиена), фрески в Нижней ц. Сан-Франческо в Ассизи (1325—29 и после 1340), «Рождение Марии» (1342, М. собора, Сиена). 2) Амброджо (упоминается между 1319 и 1347). Посещая Флоренцию (1321, 1327, 1332), соприкоснулся с трад. флорент. живописи. Произв.: «Мадонна» (1319, ц. Сант-Анджело, Вико л'Абате), фрески с изображением «доброго» и «дурного» правления в Палаццо Публико в Сиене (1337—39), «Принесение во храм» (1342, Уффици), «Благовещение» (1344, Нац. пинакотека, Сиена). Совм. работа — фрески в ц. Сан-Франческо в Сиене (ок. 1326).

Лит.: Sinibaldi G., I Lorenzetti, Siena, 1933.

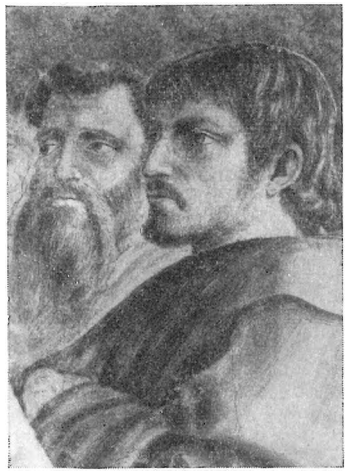
ЛО́ТТО (Lotto), Лоренцо (ок. 1480, Венеция — 1556, Лорето, Марке) — живописец Высокого Возрождения. Испытал влияние *Рафаэля*, *Корреджо* и нем. иск-ва. Работал гл. обр. в Тревизо (Венето), Венеции и обл. Марке, а также в Риме (1509) и Бергамо (1513—1526). Произв.: «Св. Иероним» (1506, Лувр), портрет юноши (ок. 1506—08, Художеств.-историч. м., Вена); «Преображение» (ок. 1512), семейный портрет (ок. 1524) — оба в ГЭ; алтарь св. Лучии (1532, Коммун. пинакотека, Ези), портрет пожилого мужчины (ок. 1542—44, Брера).

Лит.: Щербачёва М. И., Портреты Лоренцо Лотто в Эрмитаже, ТЭ, т. 8, Л.—М., [1964]; Banti A. e Boschetto A., Lorenzo Lotto, Firenze, 1953; Bianconi P., Tutta la pittura di L. Lotto, Mil., 1955; Berenson B., Lorenzo Lotto, L.— N. Y., 1956.

МАДЕ́РНА (Maderna; Мадерно, Maderno), Карло (1556, Каполаго, Швейцария — 30.I.1629, Рим) — архитектор раннего барокко. С 1588 работал в Риме (сначала с Доменико *Фонтаной*). Работы — в *Риме* и *Фраскати*.

Лит.: Donati U., Carlo Maderno, Lugano, 1957.

МАЗА́ЧЧО [Masaccio; собств. Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (Гвиди), Tommaso di Giovanni di Simone Cassai (Guidi); 21.XII. 1401, Сан-Джованни-Вальдарно, Тоскана — осень 1428, Рим] — флорент. живописец. Сотрудничал с Мазолино да Панкале. Помимо Флоренции, работал в Пизе и Риме.



Мазаччо. «Чудо со статиром» (фрагмент). Фреска в капелле Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. 1427—28.

Зачинатель живописи Возрождения в И. Произв.: мужской портрет (ок. 1425, м. Гарднер, Бостон), полиптих из ц. Санта-Мария дель Кармине в Пизе (1426, ныне в Нац. гал., Лондон, Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь, Нац. м. Сан-Маттео, Пиза, и др. собр.); фрески в ц. Санта-Мария Новелла («Троица», 1427) и в капелле Бранкаччи ц. Санта-Мария дель Кармине (1427—28) — во Флоренции.

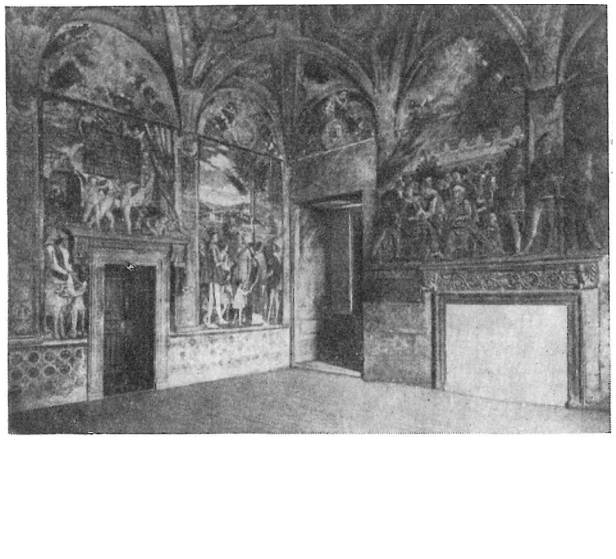
Лит.: Романов Н.И., Мазаччо, в кн.: Учёные записки [Моск. гос. ун-та], вып. 126.— Труды кафедры общего искусствознания, кн. 1, М., 1947; Salmi M., Masaccio, 2 ed., Roma, 1947; Hendy P., Masaccio..., Frescoes in Florence, N. Y., 1956; Procacci U., Tutta la pittura di Masaccio, [Mil., 1961].

МАЙА́НО, Б.— точнее *Бенедетто да Майано*.

МАЙА́НО, Дж.— точнее *Джулиано да Майано*.

МАНТЕ́НЬЯ (Mantegna), Андреа (1431, Изола-ди-Картуро, Венето — 13.IX.1506, Мантуя) — североитал. живописец и гравёр раннего Возрождения. Уч. у Ф. Скварчоне в Падуе (до 1448). Испытал влияние падуанской и венец. живописи и *Донателло*. С 1460 жил в Мантуе. В 1466—67 посетил Флоренцию и Пизу, в 1488—90 — Рим. Произв.: фрески в капелле Оветари ц. Эремитани в Падуе (1449—55; в 1944 почти полностью погибли) и «Камере дельи Спози» в Мантуе (1474); триптих (1457—59, ц. Сан-Дзено, Верона; пределлы — в Лувре и М. изящных иск-в, Тур), «Моление о чаше» (ок. 1459, Нац. гал., Лондон), триптих (ок. 1463—64, Уффици), «Св. Георгий» (ок. 1468, Гал. Академии, Венеция), серия картонов «Триумф Цезаря» (1485—88, 1490—92, Хэмптон-корт, Лондон), «Мадонна делла Витория» (1496, Лувр), «Св. семейство со св. Елизаветой и маленьким Иоанном» (между 1495 и 1500, Дрезд. г.), «Парнас» (1497, Лувр), «Мёртвый Христос» (ок. 1500, Брера), «Св. Себастьян» (Гал. Дж. Франкетти, Венеция), «Минерва, изгоняющая Пороки из сада Добродетели» (1502, Лувр); гр. на меди — «Мадонна» (после 1466), 2 варианта «Вакханалии» и 2 изображения «Битвы морских божеств» (все ок. 1470), «Положение во гроб» (до 1478), «Христос между св. Андреем и Лонгином» (1490-е гг.).

А. Мантенья. Фресковая роспись зала «Камера дельи Спози» в замке Сан-Джорджо в Мантуе. 1474.



Лит.: Знаменоровская Т., Андреа Мантенья, Л., 1961; Fiocco G., Mantegna, Mil.,1937; Tietze-Conrat E., Mantegna..., L., 1955; [Paccagnini G., Mezzetti A.], Andrea Mantegna. Catalogo della mostra, Venezia, 1961.

МАНЦУ́ (Manzù), Джакомо (р. 24. XII.1908, Бергамо) — скульптор. Испытал влияние О. Родена (см. *Франция*) и М. *Россо*. В 1931 посетил Париж. Педагог: АХ в Милане (с 1941), Междунар. летняя АХ в Зальцбурге (Австрия, с 1955). Произв.: «Женщина в шляпке» (воск, 1937, собр. Витали, Милан); «Кардинал» (1938, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Распятие» (1942, частн. собр., Рим), «Кардинал» (1951, Нац. гал., Осло), «Танцовщица» (1954, Кунстхалле, Манхейм), «Инга» (1956, собр. Бенитт, Лондон), «Большой портрет Инги» (1959, собственность автора), т. н. «Врата смерти» — двери в соборе св. Петра в Риме (после конкурса 1950) — все бр.

Лит.: Либман М., Скульптуры Джакомо Манцу, «Искусство», 1961, № 12; Ragghianti C. L., Giacomo Manzù scultore, Mil., 1957; Giacomo Manzù, Dresd., 1960 (Künstler der Gegenwart).

МАНЬЯ́СКО (Magnasco), Алессандро (1667, Генуя — 19.III.1749, там же) — живописец. Уч. у отца — живописца Стефано М., затем в Милане у Ф. Аббьяти. Испытал влияние В. Кастелло, С. *Розы*, *Тинторетто*, Ж. Калло (см. *Франция*). Работал в осн. в Милане (в 1705—11 — в Генуе и Флоренции, с 1735 — в Генуе). Произв.: «Пейзаж с морским берегом», «Горный пейзаж» — оба 1720-е гг., ГЭ; «Пейзаж с прачками» (Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), «Сцена в саду» (Гал. Палаццо Бьянко, Генуя); «Трапеза монахинь», «Обучение сороки» — оба в ГМИИ.

Лит.: Geiger B., Magnasco, Bergamo, 1949.

МАРИ́НИ (Marini), Марино (р. 27.II.1901, Пистоя) — скульптор, график и живописец. Уч. в АХ во Флоренции. В 1928—29 работал в Париже, в 1942—46 — в Швейцарии. Испытал влияние А. Мартини. Педагог: Высший ин-т иск-ва в Монце (Ломбардия, 1929—40), АХ в Милане (с 1940). Произв.: «Народ» (терракота, 1929), «Эрсилия» (дер., 1931) — оба собственность автора; «Всадник» (1936), «Помона» (1940) — оба бр., собр. Ези, Милан; «Юдифь» (1945, Корол. м. изящных иск-в, Антверпен), «Чудо» (1955, Кунстхалле, Манхейм), «Монументальный всадник» (статуя в Гааге; 1957—58) — все бр.

Лит.: Apollonio U., Marino Marini, 2 ed., Mil., 1953.

МАРТИ́НИ — точнее *Симоне Мартини*.

МАРТИ́НИ — прозвище *Франческо ди Джорджо*.

МЕССИ́НА (Messina), Франческо (р. 15.XII. 1900, Лингуаглосса, Сицилия) — скульптор. Уч. в Лигурийской АХ в Генуе. Входил в группу «*Новеченто*». С 1934 — проф. АХ в Милане. Произв.: «Пловец»

(1934—35, Министерство пром-сти и торговли, Рим), «Мальчик на море» (1934, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Ева» (1948, собр. Маринотти, Милан) — все бр.; портрет Ф. Разини (терракота, 1956, собственность автора).

Лит.: Смирнова И., Работы Франческо Мессины, «Творчество», 1957, № 5; D'Ors E., Francesco Messina, Mil., 1949; Cocteau J., Francesco Messina, [Mil., 1959].

МИКЕЛА́НДЖЕЛО Буонарроти (Michelangelo Buonarroti; иначе Микеланьолодиодовико ди Лионардо ди Буонаррото Симони; 6.III.1475, Капрезе, ныне Капрезе-Микеланджело, Тоскана — 18. II. 1564, Рим) — скульптор, живописец, архитектор и поэт Высокого и позднего Возрождения. Уч. во Флоренции у Д. *Гирландайо* (1488—1489) и скульптора Бертольдо ди Джованни (1489—1490). Изучал произв. *Донателло*, *Якопо делла Кверча*, *Джотто*, *Мазаччо*, античную скульптуру. Работал во Флоренции (до 1494, 1495—96, 1501—05,

Микеланджело. «Пьета́» («Оплакивание Христа»). Мрамор. До 1550—1555. Собор Санта-Мария дель Фьоре. Флоренция. (Фрагмент).

1506, 1508, 1518—32, 1534), Болонье (1494—95, 1506—1508), Риме (1496—1501, 1505—06, 1508—18, 1532—1533, 1534—64). Скульпт. произв.: рельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров» — оба мр., ок. 1492, Каса Буонарроти, Флоренция; «Вакх» (ок. 1496—97, Нац. м., Флоренция), «Пьета́» («Оплакивание Христа»; ок. 1497—98, собор св. Петра, Рим), «Давид» (1501—04, Гал. АХ, Флоренция), статуи умирающего и восставшего рабов (1513—16, Лувр), «Моисей» (1515—16, ц. Сан-Пьетро ин Винколи, Рим), четыре статуи рабов (ок. 1532—34, не окончены; Гал. АХ, Флоренция), гробницы Лоренцо и Джулиано Медичи (1520—34, капелла Медичи ц. Сан-Лоренцо, Флоренция), «Мадонна Медичи» (1524—31, там же), «Скорчившийся мальчик» (между 1520 и 1534, ГЭ), бюст Брута (ок. 1539, Нац. м., Флоренция), «Пьета́» (до 1550—1555, окончена Т. Кальканьи; собор, Флоренция), «Пьета́ Ронданини» (1555—64, М. старинного иск-ва, Милан) — все мр. Живописные произв.: «Св. семейство» (1504—05, Уффици), «Битва при Кашине» (картон для росписи в Палаццо Веккьо во Флоренции; 1504—06, не сохранился); фрески плафона на темы Ветхого завета (1508—12) и фреска «Страшный суд» (1536—41) в Сикстинской капелле и фрески в Капелле Паолина (1542—50) — в Ватикане. Арх. работы — во *Флоренции* и *Риме*.

Лит.: Condivi A., Vita di Michelangelo Buonarroti, Roma, 1553 (в рус. переводе — Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера..., СПБ, 1914); Архитектурное творчество Микель-Анджело. Сб. статей, М., 1936; Дживелегов А., Микельанджело, [М.], 1938; Губер А., Микельанджело. 1475—1564, М., 1953; [ero же], Микельанджело Буонарроти, М., 1957; Либман М., Микеланджело Буонарроти. [М., 1964]; Микеланджело. Жизнь. Творчество. [Сборник. Составитель В. Н. Гращенков, М., 1964]; Ротенберг Е., Микеланджело, М., 1964; Steinmann E. und Wittkower R., Michelangelo. Bibliographie (1510—1926), Lpz., 1927; Mackowsky H., Michelagniolo, 6. Aufl., B., 1939; Carli E., Tutta la pittura di Michelangelo Buonarroti, [Mil., 1952]; Papini G., Michelangelo und sein Lebenskreis, B., 1952; Goldscheider L., Michelangelo Buonarroti..., L.— Firenze, 1953; Russoli F., Tutta la scultura di Michelangelo, Mil., 1953; Schiavo A., La vita e le opere architettoniche di Michelangelo, Roma, 1953; Einem H. von, Michelangelo, Stuttg., 1959; Tolnay C. de, Michelangelo, v. 1—5, Princeton, 1943—60; Ackerman J. S., The architecture of Michelangelo, v. 1--2, L., 1961; Clements R. J., Michelangelo's theory of art, N. Y., 1961; Portoghesi P. e Zevi B., Michelangiolo architetto, [s. l.], 1964.

МИКЕЛО́ЦЦО ди Бартоломмео (Michelozzo di Bartolommeo; р. 1396, Флоренция — похоронен 7.X.1472, там же) — архитектор и скульптор раннего Возрождения. Последователь Ф. *Брунеллески*. Начал работать как ювелир и мастер по литью и чеканке. Как скульптор, а затем как арх. сотрудничал с Л. *Гиберти* (в 1417—24) и *Донателло* (в 1425—38 имел с ним совместную мастерскую). Работы — назв. в ст. *Флоренция*, *Монтепульчано*, *Прато*, *Пистоя*, *Фьезоле* и *Милан*, а также: гробница кардинала Бранкаччи в ц. Сант-Анджело а Нило в Неаполе (1427—28), банк Медичи в Милане (1455, не сохранился; портал — в Музее старинного иск-ва, Милан).

Лит.: Wolff E., Michelozzo di Bartolommeo, Strassb., 1900; Morisani O., Michelozzo architetto, Torino, 1951.

МИКЕЛУ́ЧЧИ (Michelucci), Джованни (р. 2.I.1891, Пистоя) — архитектор. Уч. во Флоренции (1914). Профессор ун-тов во Флоренции (1932—48) и Болонье (с 1948). С 1946 — директор ж. «La Nuova Città» («Новый город»). Работы — во *Флоренции* и *Пистое*.

Лит.: «L'Architettura», 1962, № 76, 1964, № 101.

МИ́НО ДА ФЬЕ́ЗОЛЕ (Mino da Fiesole; ок. 1430, Поппи, Тоскана — 1484, Флоренция) — флорент. скульптор раннего Возрождения. Помимо Флоренции, работал в Риме (1454, 1463, 1474—80) и Неаполе (1455). Известен преим. портретными бюстами. Произв.: портреты Пьеро Медичи и Ринальдо делла Луна — оба ок. 1461, Нац. м., Флоренция; портрет Диотисальви Нерони (1464, Лувр), гробницы графа Гуго Тосканского во флорент. Бадии (1471—81) и папы Павла II [ок. 1474—77, совм. с Джованни Дальмата (Иван Дукнович); фрагменты ныне в Гротах Ватикана].

Лит.: Valentiner W., Mino da Fiesole, в кн.: Studies of the Italian Renaissance sculpture, L., 1950.

МОДИЛЬЯ́НИ (Modigliani), Амедео (12.VII.1884, Ливорно — 25.I.1920, Париж) — живописец и скульптор. Уч. у Г. Микели в Ливорно и в АХ во Флоренции. С 1906 жил в Париже. Испытал влияние П. Сезанна, фовизма, кубизма (см. *Франция*), негритянской скульптуры. Писал обнаж. натуру и портреты. Произв.: «Доктор Поль Александр» (1911, частн. собр., Париж); портреты Л. Зборовски (1917, Художеств. м. Сан-Паулу) и Ж. Кокто (1917, частн. собр., Нью-Йорк); «Эльвира» (частн. собр., Берн), «Большая обнажённая» (М. совр.

иск-ва, Нью-Йорк), автопортрет (частн. собр., Сан-Паулу) — все 1919; «Сидящая женщина» (частн. собр., Париж); «Голова» (известняк,1914—15, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк).

Соч.: Note e ricordi, Genova, 1945.

Лит.: Scheiwiller G., Amedeo Modigliani, Mil., 1927 (5 ed. — 1950); Valsecchi M., Amedeo Modigliani, Mil., 1955.

МОРА́НДИ (Morandi), Джорджо (20.VII. 1890, Болонья — 1964) — живописец и офортист. Уч. в АХ в Болонье, где преподавал с 1930. Был чл. группы «*Валори пластичи*». Работал в обл. натюрморта и пейзажа. Произв.: «Полевые цветы» (1913, собр. Дж. Маттиоли, Милан), «Натюрморт» (1918, собр. Р. Юккера, Милан), «Пейзаж» (1925, частн. собр., Венеция), «Натюрморт» (1936, собр. Джованарди, Милан), «Пейзаж» (1956, собр. Россини, Турин).

Лит.: Gnudi C., Giorgio Morandi, Firenze, 1946; Solmi S., Giorgio Morandi, Mil., 1949.

МОРЕ́ЛЛИ (Morelli), Доменико (4.VIII.1826, Неаполь — 13.VIII.1901, там же) — живописец-романтик. Участник революции 1848—49. Уч. в АХ в Неаполе. С 1869 — проф. там же. Произв.: «Иконоборцы» (1854, Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь); «Тассо и Элеонора» (1865), «Осмеяние Христа» (1875), «Суламифь» (1901) — в Нац. гал. совр. иск-ва, Рим.

Лит.: Spinazzola V., D. Morelli, Roma—Mil., 1927.

МОРЕ́ТТО (Moretto; собств. Бонвичино, Bonvicino), Алессандро (ок. 1498, Брешиа — декабрь 1554, там же) — живописец брешианской школы Высокого Возрождения. Испытал влияние Л. *Лотто* и *Тициана*. Помимо Брешии, работал в Бергамо (1529), Милане, Вероне (1540—41). Произв.: «Аллегория веры» (1520-е гг., ГЭ), мужской портрет (1526, Нац. гал., Лондон), «Пир в доме Левия» (1544, ц. Санта-Мария делла Пьета́, Венеция).

Лит.: Gombosi G., Moretto da Brescia, Basel, 1943; Boselli C., Il Moretto, Brescia, 1954.

МОРО́НИ (Moroni; Мороне, Morone), Джованни Баттиста (ок. 1525, Альбино, Ломбардия — 5.II.1578, Бергамо) — живописец брешианской школы Высокого Возрождения. Ок. 1540—49 уч. у А. *Моретто* в Брешии. Испытал влияние Л. *Лотто* и *Тициана*. Произв.: портреты — портного (1560-е гг., Нац. гал., Лондон), учёного (1570, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), Спино, его жены и Изотты Брембати (все три — в Гал. Академии Каррара, Бергамо), поэта Дж. А. Пантеры (Уффици); «Мадонна с младенцем и святыми» (Брера).

Лит.: Lendorff G., Giovanni Battista Moroni, der Porträtmaler von Bergamo, Winterthur, 1933; Cugini D., Moroni pittore, Bergamo, 1939.

МУ́КЧИ (Mucchi), Габриеле (р. 25.VI.1899, Турин) — живописец и график. Представитель социально-реалистич. направления. По образованию арх. Начал работать как худож. с 1927 в мастерской Дж. Цанини в Милане. В 1929—31 работал в Берлине, испытал влияние иск-ва К. Кольвиц и Г. Цилле (см. *Германия*). В 1931—34 жил в Париже. С 1934— в И. Входил в группу «*Коррente*». Произв.: «Война» (1943, частн. собр., Милан), «В развалинах» (1949, собр. Л. Мукки, Милан), «Восстание» (1949, Нац. гал., Берлин), «Буря» (1953, Герм. АХ, Берлин), «Две крестьянки» (1954, Нац. гал., Прага), «Старый и новый Берлин» (1955, собр. Феррo, Милан).

Соч.: Paesaggio del Garda, «Domus», [Mil.],1941; Gli intellettuali e la politica, Mil., 1945; Nostra posizione nella società presente. Intervento al Convegno delle arti, Mil., 1949; Gedanken eines Malers zum Realismus, «Die Weltbühne», 1955, № 24.

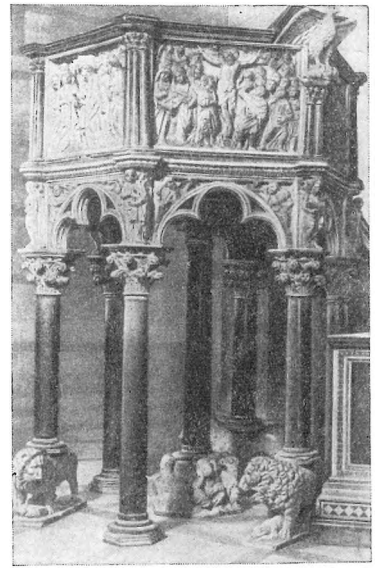
Лит.: Solmi S., Gabriele Mucchi, Mil., 1955; De Grada R., Gabriele Mucchi, Dresd., 1957.

НЕ́РВИ (Nervi), Пьер Луиджи (р. 21.VI.1891, Сондрио, Ломбардия) — инженер. Уч. на инж. ф-те Ун-та в Болонье (1908—13). Проф. технологии и техники конструкций на ф-те арх-ры рим. Ун-та (с 1946). Создатель лёгких сборно-монолитных сводчатых и купольных конструкций. Работы — назв. в ст. *Неаполь*, *Флоренция*, *Турин*, *Монтепульчано*, *Милан*, *Рим*, *Мантуя*, а также: ангар в Орбетелло (Тоскана, 1938, разрушен в 1943); конструкции здания ЮНЕСКО (1953—57) и зала Нац. пром. и тех. центра (1955—58) — в Париже; автобусная станция в Нью-Йорке (1963).

Соч.: Arte o scienza del costruire?, Roma, [1945]; Costruire correttamente, Mil., 1955 (в русском неполном пер.— Строить правильно, М., 1956); Structures, N. Y., 1956; Critica delle strutture, «Casabella», 1959, №№ 223—225, 227; Neue Strukturen, Stuttg., [1963].

Лит.: Argan G. C., Pier Luigi Nervi, Mil., 1955; Rogers E. N., Joedicke J., Das Werk von Pier Luigi Nervi, Stuttgart, 1957; Huxtable A. L., Pier Luigi Nervi, N. Y., 1960.

НИККОЛО́ ПИЗА́НО (Niccolò Pisano; ок. 1220, Апулия — между 1278 и 1284, Тоскана) — скульптор. Зачинатель Проторенессанса в итал. пластике. Сложился под воздействием южноитал. и тосканской пластики, изучал др.-рим. скульптуру. С сер. 1240-х гг. работал гл. обр. в Тоскане (Пиза, Сиена, Пистоя), а также в Перудже и Болонье. Учитель *Арнольфо ди Камбио* и *Джованни Пизано*. Произв.— назв. в статье *Перуджа*, а также: кафедры баптистерия в Пизе (окончена в 1260) и собора в *Сиене* (при участии Арнольфо ди Камбио, Джованни Пизано и Лапо), рака св. Доминика в церкви Сан-Доменико в Болонье (1264—67, при участии Арнольфо ди Камбио, Фра Гульельмо и др.)— все мр.



Никколо́ Пизано. Кафедра баптистерия в Пизе. 1260.

Лит.: Гиацинтов В., Возрождение итальянской скульптуры в произведениях Николо Пизано, М., 1900; Nicco Fasola G., Nicola Pisano, Roma, 1941; Gnudi C., Nicola, Arnolfo, Lapo..., [Firenze, 1948].

НИ́НО ПИЗА́НО [Nino Pisano; ок. 1315, Пиза (?) — 1368, там же (?)]— скульптор, архитектор и ювелир. Сын и ученик *Андреа Пизано*. Испытал воздействие франц. готической пластики. Работал в Пизе, Флоренции, Орвието (где после смерти отца возглавлял стр-во собора) и Венеции. Произв.: «Мадонна» (1343—47, Музей собора, Орвието), «Мадонна дель Латте» (ц. Санта-Мария делла Спина, Пиза), надгробие Сальтарелли (ум. 1342) в ц. Санта-Катерина в Пизе, скульпт. группа на гробнице дожа Марко Корнаро в ц. Санти-Джованни э Паоло в Венеции.

Лит.: Toesca I., Andrea e Nino Pisani, Firenze, 1950.

ОРКА́НЬЯ (Orcagna; собств. Андреа ди Чоне, Andrea di Cione; впервые упоминается в 1347 — ум. 1368, Флоренция) — флорент. живописец, скульптор и архитектор. Испытал влияние *Андреа Пизано*. Участвовал в стр-ве соборов во Флоренции (1357, 1365—67) и *Орвието*. Произв.: фрагмент фрески «Триумф смерти» в ц. Санта-Кроче (ок. 1350), алтарный образ в капелле Строцци ц. Санта-Мария Новелла (1354—1357) и мр. табернакль в Орсанмикеле (1352—59) — во Флоренции.

Лит.: Steinweg K., Andrea Orcagna, Strasbourg, 1929; Gronau H. D., Andrea Orcagna und Nardo di Cione, B., 1937.

ПАГА́НО (Pagano), Джузеппе (1896, с. Пореч, Хорватия — 1945, концлагерь Маутхаузен, Австрия) — архитектор и критик. В 1928—31 — секретарь туринской группы *МИАР*. Директор ж. «Casabella» (1930—43). Работы — в *Риме* и *Милане*.

Соч.: Pagano G., Daniel G., Architettura rurale italiana, Mil., [1936].

ПАЛИ́ЦЦИ (Palizzi), Филиппо (16.VI.1818, Васто, Абруццо-э-Молизе — 12.IX.1899, Неаполь) — живописец. Уч. с 1838 в АХ в Неаполе. Испытал влияние А. С. Питло. С 1881 — проф. Ин-та изящных иск-в в Неаполе. Жанрист, анималист. Произв.: «Друзья в стойле», «Ослик» — оба в Нац. гал. совр. иск-ва, Рим; «Любовь быка» (Брера).

Лит.: Limoncelli M., Filippo Palizzi, Napoli, 1928.

ПАЛЛА́ДИО (Palladio; собств. ди Пьетро Монаро, di Pietro Monaro), Андреа [30.XI.1508, Падуя (?) — 19.VIII.1580, Виченца] — архитектор позднего Возрождения. С 1524 в Виченце занимался резьбой по камню. Начал изучать арх-ру под руководством гуманиста Дж. Дж. Триссино. Для изучения и обмера античных пам. ездил в Верону, Рим (трижды с 1541 по 1547, в 1550 и 1554), Сплит (Хорватия), Ним (Франция). Работы — в *Виченце* и *Венеции*.

Соч.: Le antichità di Roma, Roma, 1554, 1565; I quattro libri dell'architettura, Venezia, 1570—81, [Mil., 1945] (в рус. пер. — Четыре книги об архитектуре, М., 1938).

Лит.: Аркин Д. Е., Образы архитектуры, М., 1941; Peé H., Die Palastbauten des Andrea Palladio, 2. Aufl., Würzburg, 1941; Dalla Pozzo A. M., Palladio, Vicenza, 1943; Einem H. von, Goethe und Palladio, Göttingen, 1956; Mazzotti G., Palladian and other Venetian villas, [Rome, 1958]; Pane R., Andrea Palladio, [2 ed.], Torino, 1961.

ПА́ЛЬМА Старший (Palma Vecchio; собств. Нигретти, Nigretti), Якопо (ок. 1480, Серинальта, Ломбардия — 30.VII.1528, Венеция) — живописец. Представитель венец. школы Высокого Возрождения. Уч. у Джованни *Беллини*. Испытал влияние Л. *Лотто*, *Джорджоне* и *Тициана*. Произв.: «Адам и Ева» (до 1512, Гор. м., Брауншвейг); «Три сестры» (ок. 1515—18) и «Встреча Иакова и Рахили» (ок. 1520) — в Дрезд. г.; алтарь ц. Санта-Мария Формоза в Венеции.

Пальма Старший. «Три сестры». Около 1515—18. Картинная галерея. Дрезден.

Лит.: Spahn A., Palma Vecchio, B., 1932; Gombosi G., Palma Vecchio. Gemälde und Zeichnungen, B., 1937 (Klassiker der Kunst).

ПАОЛО УККЕ́ЛЛО (Paolo Uccello; собств. Паоло ди Доно, Paolo di Dono; 1397, Флоренция — 10.XII. 1475, там же) — живописец. В 1407—14 — в мастерской Л. *Гиберти*. Помимо Флоренции, работал в Венеции (1425—30), Падуе (ок. 1447) и Урбино (1465—68). В ранний период тяготел к готич. традициям. Под влиянием *Донателло*, Ф. *Брунеллески* и *Мазаччо* примкнул к ренессансному движению. Первый итал. баталист. Произв.: фрески в соборе (конный портрет кондотьера Дж. Акуто, 1436) и в Кьостро Верде в ц. Санта-Мария Новелла (сер. 1430-х гг. и ок. 1450) — во Флоренции; 3 картины с эпизодами битвы при Сан-Романо (сер. 1450-х гг., Нац. гал., Лондон, Уффици и Лувр), «Битва св. Георгия с драконом» (м. Жакмар-Андре, Париж, и Нац. гал., Лондон); пределла со сценами истории причастия (Нац. гал. Марке, Урбино) и «Охота» (Музей Ашмола, Оксфорд) — оба конец 1460-х гг.

Лит.: Pope-Hennessy J., The complete work of Paolo Uccello, L., 1950; Carli E., Tutta la pittura di Paolo Uccello, Mil., 1954; Sindona E., Paolo Uccello, Mil., 1957.

ПАРМИДЖАНИ́НО (Parmigianino; собств. Мацола, Mazzola), Франческо (11.I.1503, Парма — 24. VIII.1540, Казальмаджоре, Ломбардия) — живописец, рисовальщик и офортист.

Один из гл. представителей маньеризма. Испытал влияние *Корреджо*, *Рафаэля*, *Микеланджело*. Работал в Парме, Риме (1523—27), Болонье (1527—31) и Казальмаджоре. Произв.: портреты Дж. Г. Санвитале (1524) и т. н. Антеи — в Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь; фрески замка в Фонтанеллато (Эмилия-Романья, 1534—36), «Мадонна с длинной шеей» (1534—40, Уффици), «Мадонна с розой» (Дрезд. г.); «Автопортрет в выпуклом зеркале», портрет Малатесты Бальоне — оба в Художественно-историч. м., Вена; автопортрет (Уффици).

Пармиджанино. «Мадонна с длинной шеей» (фрагмент). 1534—40. Уффици. Флоренция.

Лит.: Quintavalle A. O., Il Parmigianino, Mil., 1948; Freedberg S. J., Parmigianino. His works in painting, Cambr. (Mass.), 1950; Popham A., The drawings of Parmigianino, N. Y., 1953.

ПЕЛЛИ́ЦЦА да Вольпедо (Pellizza da Volpedo), Джузеппе (28.VII.1868, Вольпедо, Пьемонт — 14.VI.1907, там же) — живописец-жанрист. Уч. в АХ в Милане (с 1884), затем в Академии Каррара в Бергамо у Ч. Таллони и в 1893—95 в АХ во Флоренции у Дж. *Фаттори*. Испытал влияние «маккьяйоли» и дивизионизма. С 1895 работал в Вольпедо. Произв.: «Зеркало жизни» (1898, Гор. гал. совр. иск-ва, Турин), «Процессия» (1889, частн. собр., Милан), «Четвёртое сословие» (1892—1900, Гал. совр. иск-ва, Милан).

Лит.: Sapori F., Giuseppe Pellizza, Torino, 1920.

ПЕРЕССУ́ТТИ — архитектор, чл. творческого коллектива *БПР*.

ПЕРУДЖИ́НО (Perugino; собств. Ваннуччи, Vannucci), Пьетро (между 1445 и 1452, Читта́-делла-Пьеве, Умбрия — февраль/март 1523, Фонтиньяно, там же) — живописец раннего Возрождения. С 1470 — в мастерской А. дель *Верроккьо* во Флоренции. Работал в Перудже (с 1475), Риме, Флоренции, Читта́-делла-Пьеве, Фано (Марке), Венеции, Сиене и др. гг. Учитель *Рафаэля*. Произв.: фреска «Передача ключей св. Петру» в Сикстинской капелле Ватикана (1481—82), триптих «Распятие с предстоящими» (ок. 1485, Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Аполлон и Марсий» (ок. 1490, Лувр), «Явление мадонны св. Бернарду» (ок. 1490—94, Ст. пинакотека, Мюнхен); «Мадонна со св. Себастьяном и Иоанном Крестителем» (1493) и «Оплакивание Христа» (ок. 1494—95) — в Уффици; фрески в ц. Санта-Мария

Маддалена деи Пацци во Флоренции («Распятие», 1496) и в Колледжо дель Камбио в Перудже (окончены в 1500).

Лит.: Venturi L., Il Perugino. Gli affreschi del Collegio del Cambio, Torino, 1955; Camesasca E., Tutta la pittura del Perugino, Mil., 1959.

ПЕРУ́ЦЦИ (Peruzzi), Бальдассаре (крещён 7.III. 1481, Сиена — 6.I.1536, Рим) — архитектор и живописец. Работал в Сиене и Риме (1503—27, 1530—31 и с 1534). Арх. работы — в *Риме*, *Сиене*, *Монтепульчано* и *Витербо*. Фрески: в хоре ц. Сант-Онофрио (ок. 1503), Вилле Фарнезина (с 1511) и капелле Понцетти ц. Санта-Мария делла Паче (1516—17) — в Риме; в ц. Фонтеджуста (1528) и вилле Белькаро (с 1530) — в Сиене.

Лит.: Kent W. W.,The life and works of Baldassare Peruzzi of Siena, N. Y., [1925].

ПИЗАНЕ́ЛЛО [Pisanello; собств. Антонио ди Пуччо ди Черрето, Antonio di Puccio di Cerreto; 1395, Пиза (?) — 1455, Рим (?)] — североитал. живописец и медальер раннего Возрождения. Сложился под влиянием позднеготич. веронской и ломбардской живописи рубежа 14—15 вв. Работал в Венеции (до 1422), Вероне, Риме, Ферраре, Мантуе, Павии, Милане, Римини, Неаполе. В 1422—23, возможно, посетил Флоренцию. Живописные произв.: «Видение св. Евстафия» (ок. 1420—25, Нац. гал., Лондон); фрески в ц. Сан-Фермо Маджоре («Благовещение», 1423—24) и Сант-Анастазия («Св. Георгий и принцесса», ок. 1435—38) — в Вероне; портреты Джиневры д'Эсте (1430-е гг., Лувр) и Лионелло д'Эсте (1441, Гал. Академии Каррара, Бергамо). Бр. медали: в честь кондотьера Никколо́ Пиччинино (ок. 1443), Лионелло д'Эсте (1444), гуманиста Витторино да Фельтре (ок. 1445), Чечилии Гонзага (1447), Альфонса Арагонского (1448—49).

Лит.: Degenhart B., Antonio Pisanello, W., 1942; Coletti L., Pisanello, Mil., 1953; Sindona E., Pisanello, Mil., 1961.

ПИЗА́НО, А. — точнее *Андреа Пизано*.

ПИЗА́НО, Дж.— точнее *Джованни Пизано*.

ПИЗА́НО, Никколо́ — точнее *Никколо Пизано*.

ПИЗА́НО, Нино — точнее *Нино Пизано*.

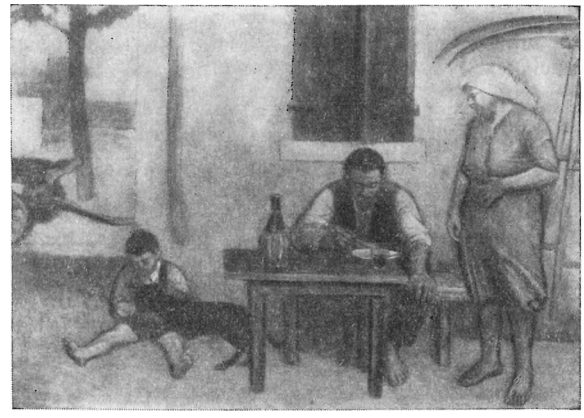
ПИНТУРИ́ККЬО [Pinturicchio; собств. Бернардино ди Бетто ди Бьяджо, Bernardino di Betto di Biagio; ок. 1454, Перуджа (?) — 11. XII. 1513, Сиена] — умбрийский живописец раннего Возрождения. В 1482 помогал Пьетро *Перуджино* в создании фресок Сикстинской капеллы Ватикана. В дальнейшем работал гл. обр. в Перудже, Риме и Сиене. Произв.: фрески в капелле Буфалини ц. Санта-Мария ин Арачели (ок. 1485) и в апартаментах Борджа в Ватикане (1493—94)— в Риме; портрет мальчика (Дрезд. г.), фрески б-ки Пикколомини в сиенском соборе (1503—08) и ц. Санта-Мария дель Пополо в Риме (1509).

Лит.: Carli E., Il Pinturicchio, Mil., [1960].

ПИРАНЕ́ЗИ (Piranesi), Джованни Баттиста (4.X.1720, Мольяно, Венето — 9.XI.1778, Рим) — гравёр и архитектор. Работал в Риме (с 1740), где изучал античные пам., а также в Венеции и Неаполе. Испытал влияние венец. декор. живописи барокко. Создал ок. 1800 гр. (оф., резец) на арх. темы, в т. ч. циклы — «Фантазии на тему темниц» (1745—50 и 1760—61), «Виды Рима» (в 2 тт., 1748—88), «Римские древности» (в 4 тт., 1756).

Лит.: Торопов С. А., Джованни Баттиста Пиранези. Избранные офорты, М., 1939; Hind A., Giovanni Battista Piranesi. A critical study, L., 1922.

ПИЦЦИНА́ТО (Pizzinato), Армандо (р. 7.X. 1910, Маниаго, Фриули-Венеция-Джулия) — живописец. Представитель социально-реалистич. направления. Уч. в АХ в Венеции, где сейчас преподаёт. Произв.: «Защитники фабрики» (1947, Междунар. гал. совр. иск-ва, Венеция), «Первое мая» (1948, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Призрак бродит по Европе» (1950, собственность автора), «Грузчики соли» (1952, посольство ПНР, Рим), фрески в Зале Совета здания администрации пров.



А. Пиццинато. «Крестьянская семья». 1959. Собственность автора.

Парма (1953—56), «Пьющий человек» (1958, Гор. м. и гал. старинного и совр. иск-ва, Удине); «Крестьянская семья» (1959) и «Строители» (1961—62) — оба собственность автора.

Лит.: Фёдоров-Давыдов А. А., Итальянский художник-реалист, «Художник», 1959, № 3; Apollonio U., Armando Pizzinato, Bergamo, 1946; Pitture di Armando Pizzinato. Catalogo, a cura di S. Trentin, Venezia, 1962.

ПОЛЛАЙО́ЛО (Pollaiolo, Pollaiuolo), Антонио дель (17.I. 1433, Флоренция — 4.II. 1498, Рим) — флорент. скульптор, ювелир, живописец и график раннего Возрождения. Часто сотрудничал с братом — Пьеро дель П. (1443—96). Уч., вероятно, у *Андреа дель Кастаньо*. В 1469 и 1484—98 работал в Риме. Живописные произв.: женский портрет (1460-е гг., м. Польди-Пеццоли, Милан); «Геракл и гидра», «Геракл и Антей» — оба около 1465, Уффици; алтарь с тремя святыми (ныне в Уффици) и фреска с двумя ангелами над ним — в капелле кардинала Португальского в церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции (1466—67, совм. с Пьеро П.); фрагменты фресок на Вилле делла Галлина в Арчери (Тоскана, между 1466 и 1471); «Аполлон и Дафна» и «Мученичество святого Себастьяна» (1475) — оба в Нац. гал., Лондон. Скульпт. произв.: группа «Геракл и Антей» (ок. 1475—80, Нац. м., Флоренция), гробницы пап Сикста IV (1489—93, Гроты Ватикана) и Иннокентия VIII (1492—98, собор св. Петра, Рим) — все бр. Гравюра на меди «Битва голых» (1470).

А. Поллайоло. Женский портрет. 1460-е гг. Музей Польди-Пеццоли. Милан.

Лит.: Sabatini A., Antonio e Piero del Pollaiuolo, Firenze, 1944.

ПО́НТИ (Ponti), Джованни (Джо; р. 18.XI.1891, Милан) — архитектор. Уч. в Милане. Первоначально работал в области художеств. керамики (1923—30) и монумент. живописи. Основатель и директор ж. «Domus» (1928—41 и с 1947) и ж. «Stile» (1941—46). Орга-

низатор миланских «триеннале». Проф. ф-та арх-ры Миланского политехникума (с 1936). Директор Междунар. музея совр. арх-ры в Милане (с 1961). Работы — в *Милане*.

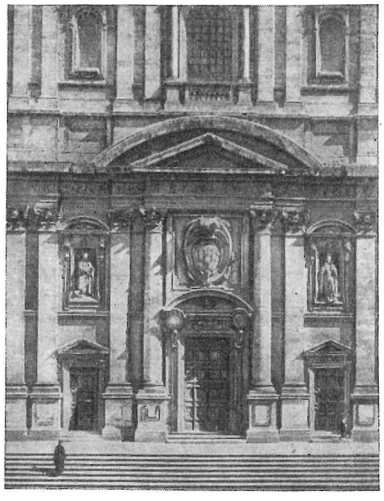
Соч.: L'architettura è un cristallo. Amate l'architettura, Genova, [1957].

Лит.: Labò M., Gio Ponti, Mil., 1958.

ПОНТО́РМО (Pontormo; собств. Якопо Карруччи или Каруччи, Carrucci o Carucci; 24.V. 1494, Понтормо, Тоскана — похоронен 2.I. 1557, Флоренция) — флорентинский живописец-маньерист. Уч. у М. Альбертинелли и *Андреа дель Сарто* (с 1512). Испытал влияние *Микеланджело* и А. Дюрера (см. *Германия*). Произв.: фреска «Посещение Марией Елизаветы» в ц. Сантиссима-Аннунциата во Флоренции (1514—16), фреска с аллегориями сельской жизни в вилле Медичи в Поджо-а-Кайано (1519—21), цикл фресок в Чертозе ди Валь д'Эма (1522—24), портрет юноши (ок. 1525—26, Нац. пинакотека, Лукка), «Положение во гроб» (1526—28, ц. Санта-Феличита́, Флоренция), «Дама с собачкой» (Штеделевский художеств. ин-т, Франкфурт-на-Майне).

Лит.: Toesca E., Pontormo, Roma, 1943; Nicco Fasola G., Pontormo o del cinquecento, Firenze, 1947.

ПО́РТА (Porta), Джакомо делла (около 1540 — 1602, Рим) — архитектор периода перехода от Возрождения к барокко. Ученик *Микеланджело*. Работы — назв. в ст. *Рим*, *Генуя* и *Фраскати*, а также: церковь Санта-Мария деи Монти (1580—81), дворец Альдобрандини-Киджи (около 1600), фонтаны на Пьяцца Колонна и др. — в Риме.



Дж. делла Порта. Фасад церкви Иль Джезу́ в Риме. 1575.

Лит.: Siebenhüner H., Das Kapitol in Rom, Münch., [1954].

ПО́ЦЦО (Pozzo; иногда называемый дель Поццо, del Pozzo), Андреа (30.XI.1642, Тренто, Трентино - Альто - Адидже — 31.VIII. 1709, Вена) — живописец и архитектор барокко. Двадцати трёх лет вступил в орден иезуитов. Работал сначала в Милане и Пьемонте, в 1681—1702 — в Риме, затем в Вене. Работы — назв. в ст. *Рим*, а также: фрески в церквах Сан-Франческо ин Мондови́ (1676—79) и Сант-Иньяцио (1685—99) в Риме, в иезуитской церкви (с 1703) и зале Геркулеса летнего дворца Лихтенштейн (1704—07) в Вене.

Соч.: Perspectiva pictorum et architectorum, v. 1—2, Roma, 1693—1700 (на лат. и итал. яз.; рус. перевод — «Перспектива живописцев и архитекторов», 1936).

Лит.: Marini R., Andrea Pozzo pittore, Trento, 1959 (имеется библиография).

ПРЕВИА́ТИ (Previati), Гаэтано (31.VIII.1852, Феррара — 21.VI.1920, Лаванья, Лигурия) — живописец и график. Представитель дивизионизма. Уч. в АХ во Флоренции (с 1876) у А. Кассиоли и в АХ в Милане (с 1878) у Д. Бертини. Произв.: «Паоло и Франческа» (1887), «Мамочка» (Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Король-солнце» (Гал. совр. иск-ва, Милан).

Соч.: La tecnica della pittura, Torino, 1905; Principi scientifici del divisionismo, Torino, 1906.

Лит.: Costantini V., G. Previati, Bergamo, 1931.

ПЬЕРМАРИ́НИ (Piermarini), Джузеппе (18.VII. 1734, Фолиньо, Умбрия — 18.II.1808, там же) — архитектор-классицист. Ученик Л. *Ванвителли*. Инспектор стр-ва в Ломбардии (с 1700). Преподавал в АХ в Милане (с 1776). Работы — назв. в ст. *Мантуя* и *Милан*, а также Вилла Реале (1776—80) в Монце (Ломбардия).

Лит.: Mezzanotte P., L'architetto Giuseppe Piermarini, Mil., 1943.

ПЬЕ́РО ДЕ́ЛЛА ФРАНЧЕ́СКА (Piero della Francesca; между 1416 и 1420, Сан-Сеполькро, Тоскана — похоронен 12.X.1492, там же) — живописец умбро-флорент. школы раннего Возрождения. В 1439 — в мастерской

Пьеро делла Франческа. «Посещение царицей Савской царя Соломона». Фреска из цикла «История животворящего креста». 1452—66. Церковь Сан-Франческо. Ареццо.

Доменико Венециано во Флоренции. Испытал влияние *Мазаччо*, Ф. *Брунеллески*, Л. Б. *Альберти*, нидерл. мастеров. С 1442 работал преим. в Сан-Сеполькро и Урбино, а также в Ферраре (ок. 1448—50), Римини (1451 и 1482), Риме (1459) и Ареццо (до 1466). Произв.: «Крещение» (1450—55, Нац. гал., Лондон), полиптих «Мадонна делла Мизерикордия» (1450—62, Коммун. пинакотека, Сан-Сеполькро); фрески — «Сиджизмондо Малатеста перед своим святым патроном» в ц. Сан-Франческо в Римини (1451), цикл «История животворящего креста» в ц. Сан-Франческо в Ареццо (1452—66), «Мадонна дель парто» в Капелле дель Чимитеро в Монтерки (Тоскана, после 1460) и «Воскресение» (ок. 1463, Коммун. пинакотека, Сан-Сеполькро); «Бичевание Христа» (ок. 1455—60, Нац. гал. Марке, Урбино), портреты герцога Урбинского и его жены (ок. 1465, Уффици), полиптих (после 1469, при участии помощника; Нац. гал. Умбрии, Перуджа), «Мадонна со святыми и герцогом Урбинским» (ок. 1472—75, Брера), «Рождество» (ок. 1475, Нац. гал., Лондон).

Соч.: De prospectiva pingendi, v. 1—2, Strassb., 1899 (Firenze, 1942); Libellus de quinque corporibus regularibus. в кн.: Atti della Reale Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, 14, Roma, 1915.

Лит.: Лазарев В., Пьеро делла Франческа, «Искусство», 1940, № 1; Longhi R., Piero della Francesca, 2 ed., Mil., 1946; Clark K., Piero della Francesca, L., 1951; Venturi L., Piero della Francesca, Gen., 1954; Bianconi P., Tutta la pittura di Piero della Francesca, Mil., 1957.

ПЬЕ́ТРО ДА КОРТО́НА (Pietro da Cortona; собств. Пьетро Берреттини, Berrettini; 1. XI. 1596, Кортона — 16.V.1669, Рим) — живописец и архитектор барокко. Уч. в Кортоне (1609—12) и Риме (с 1612). Изучал творчество *Рафаэля*, *Микеланджело*, *Корреджо*. Работал в осн. в Риме (в 1640—47— во Флоренции).

Произв.: «Битва лапифов с кентаврами» (ок. 1630, ГЭ), «Возвращение Агари» (ГМИИ); фрески в Палаццо Барберини (1633—39) и Палаццо Памфили (1651—54) в Риме, в Палаццо Питти во Флоренции (1640—47) и в ц. Санта-Мария ин Валличелла (Кьеза Нуова) в Риме (1647—51). Арх. работы — назв. в ст. *Рим*, а также: церкви Санти-Лука э Мартина (1635) и Санта-Мария ин Виа Лата (ок. 1658) в Риме.

Лит.: Muñoz A., Pietro da Cortona, Roma, 1921; Mostra di Pietro da Cortona [Catalogo], Roma, 1956; Briganti G., Pietro da Cortona o della pittura barocca, Firenze, 1960 (s. l., 1962).

ПЬЯЦЦЕ́ТТА (Piazzetta), Джованни Баттиста (13.II.1682, Пьетраросса, Венето — 28.IV.1754, Венеция) — живописец и офортист позднего барокко. Уч. в Венеции и у Дж. М. *Креспи* в Болонье (после 1703). Ок. 1711 возвратился в Венецию, с 1750 — директор венец. Академии изящных иск-в. Произв.: плафон капеллы Сан-Доменико ц. Санти-Джованни э Паоло в Венеции (фреска, 1727), «Гадалка» (1740, Гал. Академии, Венеция), «Юный знаменосец» (ок. 1743, Дрезд. г.).

Лит.: Pallucchini R., Giovanni Battista Piazzetta, Mil., [1956].

ПЬЯЧЕНТИ́НИ (Piacentini), Марчелло (8.XII.1881, Рим — 1960, там же) — архитектор. Представитель неоклассицизма. Уч. в АХ и на инж. ф-те Ун-та в Риме (до 1904). С 1929 — проф. ф-та арх-ры рим. Ун-та. Работы — в *Бергамо*, *Мессине*, *Риме*, *Брешии*, *Турине* и *Милане*.

РАЙНА́ЛЬДИ (Rainaldi), Карло (4.V.1611, Рим — 8.II.1791, там же) — архитектор. Представитель барокко. Сначала работал с отцом — арх. Джероламо Р. Ц. Санта-Мария ин Кампителли (1662—75) и др. работы — в *Риме*.

Лит.: Coudenhove-Erthal E., Carlo Rainaldi, [s. l.], 1930.

РАФАЭ́ЛЬ (собств. Раффаэлло Санти или Санцио, Raffaello Santi o Sanzio; 26/28.III. или 6.IV.1483, Урбино — 6.IV.1520, Рим) — живописец и архитектор Высокого Возрождения. Сын живописца Джованни Санти. Уч. у живописцев Тимотео Вити в Урбино (до 1500) и П. *Перуджино* в Перудже (1500—1504). Испытал влияние *Леонардо да Винчи*, *Микеланджело* и Д. *Браманте*. Работал во Флоренции (1504—08) и Риме (1508—20). Живописные произв.: «Мадонна Конестабиле» (ок. 1500, ГЭ), «Обручение Марии» (1504, Брера); портреты А. и М. Дони (Питти), «Св. Георгий» (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон) — все ок.1505; «Мадонна в зелени» (1505, Художеств.-историч. м., Вена), «Мадонна Грандука» (1505, Питти), «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» («Прекрасная садовница»; 1507, Лувр), «Мадонна со щеглом» (Уффици), фрески залов (т. н. Станц) папского дворца в Ватикане (в Станца делла Сеньятура — 1509—11, в Станца д'Элиодоро — 1511—14, в Станца дель Инчендио — 1514—1517); «Мадонна Альба» (Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), портрет Юлия II (Уффици) — оба ок. 1510—11; «Мадонна с рыбой» (Прадо), «Женщина в покрывале» (т. н. «Донна велата»; Питти) — оба ок. 1513; портрет Федерико Гонзаги (?) (1515, Нац. м., Краков), картоны для шпалер (1515—16, Нац. гал., Лондон), портрет Б. Кастильоне (1515—16, Лувр), «Мадонна делла седиа» (1516, Питти), фрески Виллы Фарнезина в Риме (1514—18), «Сикстинская мадонна» (1515—19, Дрезд. г.), портрет Льва X (ок. 1518, Питти), эскизы росписи Лоджий в Ватикане (выполнена учениками в 1519), «Преображение» (1519—20, окончено учениками; Ватиканская пинакотека). Арх. работы — в *Риме* и *Флоренции*.

Рафаэль. «Сикстинская мадонна» (фрагмент). 1515—19. Картинная галерея. Дрезден.

Лит.: Романов Н., Рафаэль, М.— Л., 1946; Алпатов М., «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Искусство», 1954, № 3; [Габричевский А.], Рафаэль Санти, М., 1956; Климов Р., Рафаэль и конец Высокого Возрождения, «Искусство», 1957, № 6; Гращенков В., Рисунки Рафаэля к ватиканским фрескам, «Искусство», 1958, № 5; Эльясберг Н., Рафаэль, [М.], 1961; Hofmann Th., Raffael als Architekt, Bd 1—4, Lpz., 1900—14; Golzio V., Raffaello nei documenti..., Città del Vaticano, 1936; Fischel O., Raphael, v. 1—2, L., 1948; Suida W. E., Raphael, [2 ed.], N. Y., [1948], L., 1951; Venturi L., Raffaello, [2 ed., Mil.], 1952; Pittaluga M., Raffaello, Mil., 1954; Camesasca E., Tutta la pittura di Raffaello, v. 1—2, [Mil., 1956].

РЕ́НИ (Reni), Гвидо (4.XI.1575, Кальвенцано, Эмилия-Романья — 18. VIII.1642, Болонья) — живописец академического направления. С 1595 (?) уч. у Л. *Каррaччи* в Болонье. В 1605—22 работал в Риме, где испытал влияние *Караваджо*, изучал произв. *Рафаэля* и пам. античности (в 1620 посетил Неаполь). С 1622 жил в Болонье. Произв.: фреска «Аврора» в казино Палаццо Паллавичини-Роспильози в Риме (ок. 1610), «Юность девы Марии» (1610-е гг., ГЭ); «Вифлеемское избиение младенцев» (1612) и «Оплакивание Христа» (1614—18) — в Нац. пинакотеке, Болонья; «Аталанта и Гиппомен» (Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), «Иосиф и жена Пентефрия» (ГМИИ).

Лит.: Gnudi C. e Cavalli G. C., Guido Reni, Firenze, [1955].

РО́ББИА (Robbia) — семья флорент. скульпторов эпохи Возрождения. Наиболее известны: 1) Лука делла Р. (1399/1400, Флоренция — 23.II.1482, там же) — глава семьи. Известен как изобретатель майоликовой скульптуры. Выполнял гл. обр. украш. рельефами алтари, табернакли, медальоны для церк. интерьеров. Произв.: мр. рельефы певческой трибуны (1431—38, Музей собора, Флоренция) и кампанилы (1437—39) флорент. собора; 13 медальонов в капелле Пацци ц. Санта-Кроче во Флоренции (1440-е гг.), многочисл. рельефы с

изображением мадонны (с конца 1440-х гг.; в Нац. м., Флоренция, Метр.-м. и др. собр.) — все майолика; гербы 3 цехов на фасаде Орсанмикеле (майолика, между 1455 и 1465) и рельефы бр. дверей Новой сакристии собора (1464—69) — во Флоренции. 2) Андреа делла Р. (1435, Флоренция — 1525, там же) — племянник и ученик Луки. После его смерти возглавил мастерскую. Автор 10 медальонов на фасаде Воспитат. дома во Флоренции (майолика, 1463—66).

Лит.: Marquand A., Andrea della Robbia and his atelier, v. 1—2, Princeton — L., 1922; Planiscig L., Luca della Robbia, Firenze, 1948.

РО́ДЖЕРС— архитектор, чл. творч. коллектива *БПР*.

РО́ЗА (Rosa), Сальваторе (Сальватор; 20.VI.1615, Аренелла, Кампания — 15.III.1673, Рим) — живописец, офортист, поэт, актёр и музыкант. Работал в Неаполе (до 1635, 1637), Риме (1635—37, 1637—40, 1648—73) и во Флоренции (1640—48). Произв.: «Блудный сын» (ок. 1640—48), мужской портрет (1640-е гг.)— оба в ГЭ; «Битва» (1652, Лувр); «Пейзаж с мостом», «Философы в лесу» — оба в Питти; «Астрея прощается с крестьянами» (Художеств.-историч. м., Вена), «Корабли» (ГМИИ).

Соч.: Satire, Amst., [1694]; Poesie e lettere edite ed inedite, v. 1—2, Mil., 1892; Lettere inedite a G. B. Ricciardi, Roma, 1939; Poesie e lettere inedite, Firenze, 1950.

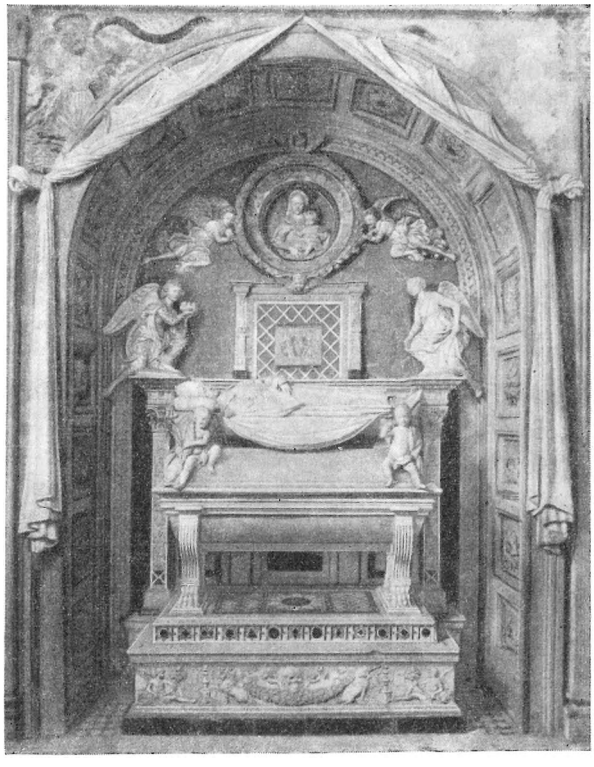
Лит.: Cattaneo I., Salvator Rosa, Mil., 1929.

РОМА́НО, Джулио — иначе *Джулио Романо*.

РОССЕЛЛИ́НО (Rossellino) — семья флорент. художников и архитекторов раннего Возрождения. Наиболее известны: 1) Бернардо (1409, Сеттиньяно, Тоскана — 23.IX. 1464, Флоренция) — архитектор и скульптор. Сотрудник и последователь Л. Б. *Альберти*. Работы: скульпт.— гробница Леонардо Бруни в церкви Санта-Кроче во Флоренции (1446—47); арх.— в *Ареццо*, *Флоренции*, *Риме*, *Пиенце* и *Сиене*. 2) Антонио (1427, Сеттиньяно — ок. 1479, Флоренция) — скульптор. Брат и ученик Бернардо. Работал во Флоренции, Неаполе и др. гг. Произв. (все мр.): портрет Джованни Келлини (1456, м. Виктории и Альберта, Лондон), гробница кардинала Португальского в ц. Сан-Миньято аль Монте во Флоренции (возможно, при участии Бернардо; 1461—66), портрет Маттео Пальмьери (1468, Нац. м., Флоренция), алтарь св. Себастьяна в Колледжате в Эмполи (Тоскана, ок. 1470), кафедра в соборе в Прато (при участии *Мино да Фьезоле*, 1473), рельеф «Поклонение пастухов» в ц. Сант-Анна деи Ломбарди в Неаполе (ок. 1470—75), рельеф «Мадонна с младенцем» (ГЭ).

Лит.: Planiscig L., Bernardo und Antonio Rossellino, W., [1942].

А. Росселлино. Гробница кардинала Португальского в церкви Сан-Миньято аль Монте во Флоренции. Мрамор. 1461—66.



РО́ССО (Rosso), Медардо (20.V.1858, Турин — 31.III. 1928, Милан) — скульптор. Импрессионист. В осн. самоучка. Испытал влияние «ломбардской скапильятуры». Работал в Милане и Венеции, с 1886 — гл. обр. в Париже. Произв.: «Золотой век» (1886—87, Музей Пти-Палэ, Париж), «Смеющаяся девочка» (1889, Музей изобразит. иск-в, Лейпциг), «Материнство» (1889, Гор. гал. совр. иск-ва, Турин), «Женщина под вуалью» (1893, Междунар. гал. совр. иск-ва, Венеция), «Еврейское дитя» (Нац. гал. совр. иск-ва, Рим).

М. Россо. «Еврейское дитя». Национальная галерея современного искусства. Рим.

Соч.: L'impressionismo nella scultura, в кн.: Soffici A., Il caso Medardo Rosso..., Firenze, 1909; Gedanken und Aussprüche..., в кн.: Fles E., Medardo Rosso der Mensch und der Künstler, Freiburg im Breisgau, 1922, S. 52—56.

Лит.: Borghi M., Medardo Rosso, Mil., 1950.

САВО́ЛЬДО (Savoldo), Джованни Джироламо (ок. 1480, Брешиа — после 1548, там же) — живописец брешианской школы Высокого Возрождения. Сформировался под влиянием *Джорджоне* и *Тициана*. Помимо Брешии, работал во Флоренции, Венеции, Тревизо (Венето). Произв.: «Магдалина» (1520-е гг., Нац. гал., Лондон), «Поклонение пастухов» (1540, ц. Сан-Джоббе, Венеция), «Крестьянин» (нач. 1540-х гг., собр. Контини-Бонакосси, Флоренция).

Лит.: Жарновский И., Савольдо, в кн.: Ежегодник Российского института истории искусств, т. 1, вып. 2, П.—М., 1922; Boschetto A., Giovan Gerolamo Savoldo, Mil, [1963].

САНГА́ЛЛО (Sangallo) — флорент. семья архитекторов и скульпторов эпохи Возрождения: 1) Джулиано да С. (1445, Флоренция — 20.X.1516, там же) — архитектор, инженер и скульптор. Построил многочисл. укрепления, в т. ч.: в 1502—03 — в Кортоне и Ареццо, в 1509—12 — в Пизе и Ливорно. Др. работы — в *Прато*, *Флоренции* и *Риме*. 2) Антонио да С. Старший (1455 или 1463, Флоренция —17.XII.1534, там же) — архитектор. Брат Джулиано да С. Работы — в *Монтепульчано*. 3) Антонио да С. Младший (1483, Флоренция — 3. VIII. 1546, Терни, Умбрия) — архитектор и инженер. Племянник и ученик Джулиано да С. и Антонио да С. Старшего, с к-рыми начал работать во Флоренции. С 1503 — в мастерской Д. *Браманте* в Риме. Построил многочисл. укрепления, в т. ч. в Парме (с 1525), Пьяченце (с 1526), *Ливорно*, *Флоренции*, Кастро (1534—42, разрушены в 1649). Др. работы →

назв. в ст. *Рим* и *Орвието*, а также ц. Санта-Мария ди Лорето в Риме (1507).

Лит.: Loukomski G. K., Les Sangallo, P., 1934; Marchini G., Giuliano da Sangallo, Firenze, 1942; Giovannoni G., Antonio da Sangallo «il Giovane», Roma, 1960.

САНМИКЕ́ЛИ (Sanmicheli), Микеле (1484, Верона — 1559, там же) — архитектор Высокого Возрождения. Сформировался в Риме, в кругу Д. *Браманте* и Дж. да *Сангалло*. В 1509—27 был на папской службе, с 1528— гл. арх. крепостей Венец. республики. Построил укрепления *Брешии*, *Бергамо*, Керкиры (на одноим. о-ве) и Гераклиона (на о-ве Крит). Др. работы — назв. в ст. *Орвието*, *Верона* и *Венеция*, а также ц. Мадонна ди Кампанья близ Вероны (с 1559).

Соч.: Le fabbriche civili, ecclesiastiche e militari, pt. 1—3, Torino, 1832.

Лит.: Michele Sanmicheli. Catalogo, a cura di P. Gazzola, Venezia, 1960.

САНСОВИ́НО (Sansovino; собств. Контуччи, Contucci), Андреа (ок. 1460, Монте-Сан-Савино, Тоскана — 1529, там же) — скульптор и архитектор времени перехода от раннего к Высокому Возрождению. Уч. во Флоренции у А. дель *Поллайоло* и Дж. да *Сангалло*. Работал в Португалии (1491—93, 1496—1500), Флоренции (1500—05), Риме (1505—12) и Лорето (Марке, 1513—27). Скульпт. произв.: группа «Крещение Христа» (мр., начата в 1502, баптистерий Сан-Джованни, Флоренция), гробницы А. Сфорца и Дж. Бассо в ц. Санта-Мария дель Пополо в Риме (1506—1509). Арх. работы: план гор. стен, участие в проектировании купола храма Санта-Каса и стр-ве Палаццо Апостолико — в Лорето.

Лит.: Huntley G. H., Andrea Sansovino, Cambr. (Mass.), 1935.

САНСОВИ́НО (Sansovino; собств. Татти, Tatti), Якопо (2.VII.1486, Флоренция—27.XI.1570, Венеция)— архитектор и скульптор Высокого и позднего Возрождения. Уч. во Флоренции у А. *Сансовино*, унаследовал прозвище учителя. Работал в Риме (1503—10, 1518—27), Флоренции (1510—18), с 1527 — в Венеции и Падуе. С 1529 — гл. арх. Венец. республики. Работы — назв. в ст. *Рим*, *Венеция* и *Брешиа*, а также: «Вакх» (мр., 1518, Нац. м., Флоренция), рельефы в ц. Сант-Антонио в Падуе, 4 статуи на фасаде Лоджетты в Венеции («Аполлон» и др.; бр., 1540—45), статуя медика Т. Рангони на фасаде ц. Сан-Джулиано в Венеции (бр., 1554).

Лит.: Sapori F., Jacopo Tatti detto il Sansovino, Roma, 1928; Lorenzetti J., Itinerario Sansoviniano a Venezia, Venezia, 1929.

СЕБАСТЬЯ́НО ДЕЛЬ ПЬО́МБО (Sebastiano del Piombo; собств. Лучани, Luciani; ок. 1485, Венеция — 21.VI.1547, Рим) — живописец Высокого Возрождения. Уч. у Дж. *Беллини*. Испытал влияние *Джорджоне*, *Тициана*, *Рафаэля* и *Микеланджело*. Работал в Венеции (до 1511 и в 1528—29) и в Риме. Произв.: алтарь ц. Сан-Джованни Кризостомо в Венеции (1508—1510), фрески в Вилле Фарнезина в Риме (1511), портрет скрипача (ок. 1513, собр. Ротшильда, Париж), портрет римлянки (т. н. «Доротея»; ок. 1515, Карт. гал., Берлин-Далем), «Оплакивание Христа» (1516, ГЭ), «Воскрешение Лазаря» (1519, Нац. гал., Лондон), портрет А. Дориа (1526, Гал. Дориа-Памфили, Рим).

Лит.: Dussler L., Sebastiano del Piombo, Basel, 1942; Pallucchini R., Sebastian Viniziano, Mil., 1944.

СЕГАНТИ́НИ (Segantini), Джованни (15.I.1858, Арко, Трентино-Альто-Адидже — 28.IX.1899, на г. Шафберг, близ Понтрезины, Швейцария) — живописец. Уч. в АХ в Милане (с 1876). Испытал влияние Ф. Милле (см. *Франция*). С 1885 работал в Швейцарии. В конце жизни отдал дань символизму. Произв.: «Ave Maria» (1882, Публичное художеств. собр., Базель), «У бревна» (ок. 1885—86, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Две матери» (1890, Гал. совр. иск-ва, Милан), «Пахота в Энгадине» (1890, Новая гал., Мюнхен), «Альпийский триптих» (1896—99, Музей Сегантини, Санкт-Мориц).

Соч.: Scritti e lettere, Torino, 1910.

Лит.: Абрагам К., Дж. Сегантини, пер. с нем., Одесса, 1913; Barbantini N., G. Segantini, Venezia, [1945].

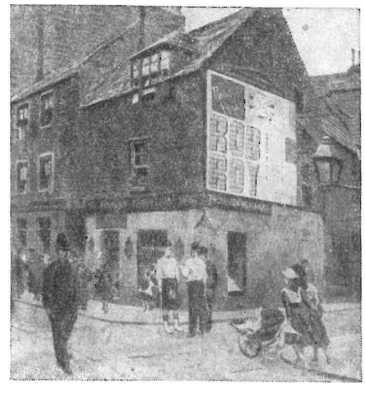
СИМО́НЕ МАРТИ́НИ (Simone Martini; ок. 1284, Сиена—июль 1344, Авиньон, Франция)— сиенский живописец. Последователь и, возможно, ученик *Дуччо ди Буонинсенья*. Кроме Тосканы, работал в Неаполе (1317), Орвието (1320), Ассизи (1320-е гг.) и Авиньоне (с 1340). Произв.: фреска «Маэста́» (1315, Палаццо Публико, Сиена), «Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского» (ок. 1317, Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), фрески капеллы Сан-Мартино в Ниж. ц. Сан-Франческо в Ассизи (ок. 1325—26), полиптих (между 1325 и 1330, ц. Сант-Агостино, Сиена), фреска с изображением кондотьера Гвидориччо да Фольяно в Палаццо Публико в Сиене (1328), «Благовещение» (1333, Уффици), «Мадонна» из композиции «Благовещение» (створка диптиха; между 1335 и 1340, ГЭ), «Святое семейство» (1342, Художеств. гал. Уокера, Ливерпул), полиптих «Страсти господни» (1340-е гг.; Корол. м. изящных иск-в, Антверпен, Карт. гал., Берлин-Далем, и Лувр).

Лит.: Paccagnini G., Simone Martini, Mil., 1955; Carli E., Simone Martini, Mil., 1959.

СИНЬОРЕ́ЛЛИ (Signorelli), Лука (ок. 1445—50, Кортона — 16.X.1523, там же) — живописец умбро-флорент. школы раннего Возрождения. Ученик *Пьеро делла Франческа*. Испытал влияние Антонио дель *Поллайоло* и Пьетро *Перуджино*. Работал в Кортоне, Флоренции, Лорето (Марке), Читта́-ди-Кастелло (Умбрия), Ареццо, Перудже, Вольтерре́, Риме и Орвието. Произв.: «Бичевание Христа» (ок. 1475—80, Брера); фрески в храме Санта-Каса в Лорето (1478—80) и в Сикстинской капелле Ватикана (1481—83); «Мадонна со святыми и ангелами» (1484, М. собора, Перуджа), «Пан» (1488—90, погибло в 1945), «Мадонна» (ок. 1490, Уффици), фрески в клуатре мон. Монтеоливето Маджоре (Тоскана, 1497), «Святое семейство» (конец 1490-х гг., Уффици), фрески в капелле Сан-Брицио собора в Орвието (1499—1504).

Лит.: Salmi M., Luca Signorelli, Novara, 1953; его же, Mostra di Luca Signorelli. Catalogo, Firenze, 1953.

СИНЬОРИ́НИ (Signorini), Телемако (18.VIII.1835, Флоренция — 10.II.1901, там же) — живописец и график школы «маккьяйоли». Уч. в школе при флорент. АХ. С 1853 — чл. революц. кружка Джузеппе Мадзини. В 1859 участвовал в походе Джузеппе Гарибальди. Посещал Францию и Великобританию. Произв.: «В сумасшедшем доме Сан-Бонифацио»(1865, Нац. гал. совр. иск-ва, Рим), «Утренний туалет»(1898, частн. собр., Милан), «Подросток» (1882, собр. семьи С., Флоренция), «Лит» (1881, Питти).



Т. Синьорини. «Лит». 1881. Галерея современного искусства. Флоренция.

Соч.: Le 99 discussioni artistiche..., Firenze, 1877; Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangelo..., Firenze, 1893 (2 ed.— 1952); Riomaggiore, Firenze, 1909 (2 ed.— 1942).

Лит.: Somarè E., Telemaco Signorini, Roma, 1931.

СКАМО́ЦЦИ (Scamozzi), Винченцо (1552, Виченца — 7.VIII.1616, Венеция) — архитектор позднего Возрождения. Последователь Я. *Сансовино* и А. *Палладио*. Изучал и зарисовывал античные пам. в Риме (1577—

1581) и др. гг. И., Истрии и Далмации. Работы—назв. в ст. *Венеция*, *Виченца* и *Бергамо*, а также: дворцы Триссино (1577) и Порто-Бреганце (ок. 1600) в Виченце и Контарини (1606) в Венеции; театр в Саббионете (Ломбардия, 1589), проект собора в Зальцбурге (см. *Австрия*; 1606, осуществлён С. Солари).

Соч.: Idea dell'architettura universale, pt. 1—2, Venezia, 1615.

Лит.: Barbieri F., Vincenzo Scamozzi, Vicenza, 1952.

СТРО́ЦЦИ (Strozzi), Бернардо, прозв. Каппуччино (Cappuccino), а также Прете Дженовезе (Prete Genovese; 1581, Генуя — 2.VIII.1644, Венеция),— живописец. Уч. в Генуе (1595—97) у П. Сорри. Под воздействием фламандцев приобщился к барочной живописи; изучал произв. *Караваджо*. С 1597 — капуцин; в 1631 бежал из мон. в Венецию, где испытал влияние П. *Веронезе*, Д. *Фетти*, И. *Лисса*. Произв.: «Исцеление Товита» (ок. 1635, ГЭ), «Кухарка» (Гал. Палаццо Россо, Генуя), «Св. Лаврентий» (ц. Сан-Никколо́ да Толентино, Венеция), «Св. Себастьян» (ц. Сан-Бенедетто, Венеция); «Астроном и его ученик», «Старая кокетка» — оба в ГМИИ.

Лит.: Fiocco G.,... Bernardo Strozzi, Roma, 1921.

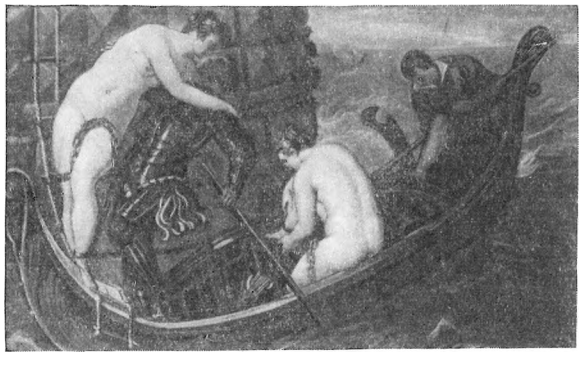
ТЕ́РРАНЬИ (Terragni), Джузеппе (1904, Медо, Ломбардия — 1943, Комо) — архитектор. Один из основоположников рационализма в И. Организатор «*Группы семи*» (вместе с А. Либерой). Работы — назв. в ст. *Комо* и *Милан*, а также Вилла Бьянка в Севезо (Ломбардия, 1936—37).

Соч.: Architettura di stato?, «L'Ambrosiano», 1931, 11 febbraio; Lettera sull'architettura, там же, 1931, 25 febbraio; Lettera al direttore, «Case d'oggi», 1939, gennaio.

Лит.: Labò M., Giuseppe Terragni, Mil., 1947 (имеется библиография).

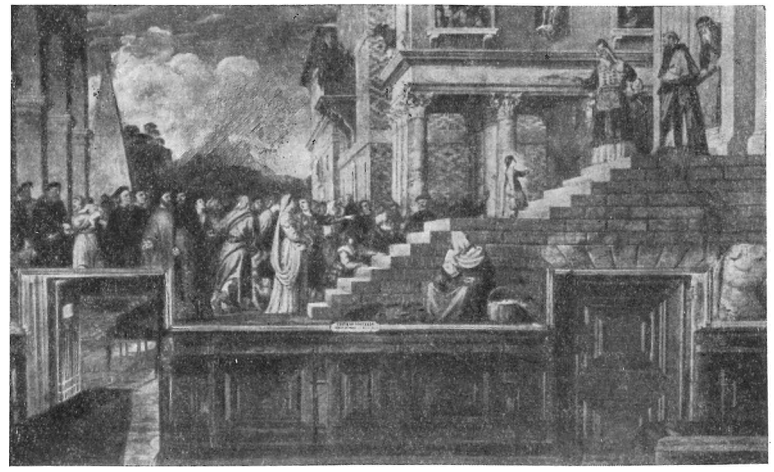
ТИНТОРЕ́ТТО (Tintoretto; собств. Робусти, Robusti), Якопо (29.IX.1518, Венеция — 31.V.1594, там же) — живописец позднего Возрождения. Уч. у *Тициана*. Испытал влияние *Пармиджанино*, А. Скьявоне, *Микеланджело*. Произв.: «Чудо св. Марка» (1548, Гал. Академии, Венеция), «Введение во храм» (ок. 1555, ц. Санта-Мария дель Орто, Венеция), «Спасение Арсинои» (Дрезд. г.), «Тайная вечеря» (ок. 1560, ц. Сан-Тровазо, Венеция), «Похищение тела св. Марка» (1562, Гал. Академии, Венеция), цикл панно в Скуола ди Сан-Рокко в Венеции (1565—88); «Вакх и Ариадна» (1578), «Битва при Заре» (ок. 1585), «Рай» (1588) — все во Дворце дожей, Венеция; автопортрет (ок. 1590, Лувр), «Битва архангела Михаила с сатаной» (Дрезд. г.); «Тайная вечеря» и «Сбор манны» — оба 1592—94, ц. Сан-Джорджо Маджоре, Венеция.

Я. Тинторетто. «Спасение Арсинои». Картинная галерея. Дрезден.



Лит.: Виппер Б., Тинторетто, М., 1948; Coletti L., Il Tintoretto, Bergamo, 1944; Tietze H., Tintoretto..., L., 1948; Pallucchini R., La giovinezza del Tintoretto, Mil., 1950; Newton E., Tintoretto, L., 1952.

ТИЦИА́Н (собств. Тициано Вечеллио, Tiziano Vecellio; 1476/77 или 1480-е гг., Пьеве-ди-Кадоре, Венето — 27.VIII.1576, Венеция) — живописец. Глава венец. школы Высокого Возрождения. Уч. у Дж. *Беллини*. Испытал влияние *Джорджоне*. Работал в Венеции, а также в Падуе (1506), Ферраре (1516 и 1523), Мантуе (1536—37), Урбино (1542—44), Риме (1545—46) и Аугсбурге (1548 и 1550—51). Произв.: «Св. Марк с



Тициан. «Введение во храм». 1534—38. Галерея Академии. Венеция.

четырьмя святыми» (1510—12, ц. Санта-Мария делла Салуте, Венеция), «Флора» (ок. 1515, Уффици), «Любовь земная и небесная» (ок. 1515—16, гал. Боргезе, Рим), «Вознесение Марии» (т. н. «Ассунта»; 1516—18, ц. Санта-Мария Глориоза деи Фрари, Венеция), «Динарий кесаря» (1518, Дрезд. г.), «Юноша с перчаткой» (ок. 1520, Лувр), «Вакх и Ариадна» (1523, Нац. гал., Лондон), «Мадонна Пезаро» (1526, ц. Санта-Мария Глориоза деи Фрари, Венеция), «Введение во храм» (1534—38, Гал. Академии, Венеция), «Венера Урбинская» (1538, Уффици), «Се человек» (1543, Художеств.-историч. м., Вена); портреты — П. Аретино (1545, Питти), папы Павла III с Алессандро и Оттавио Фарнезе (1545—46, Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), дожа Франческо Донато (ок. 1546, Об-во изящных иск-в Сан-Диего, Калифорния), Карла V (1548, Ст. пинакотека, Мюнхен), Ипполито Риминальди (ок. 1548, Питти); «Даная» (ок. 1554, Прадо и ГЭ), «Венера с зеркалом» (1550-е гг., Нац. гал. иск-ва, Вашингтон), «Кающаяся Мария Магдалина» (1560-е гг., ГЭ); «Св. Себастьян» (ГЭ), «Коронование терновым венцом» (Ст. пинакотека, Мюнхен) — оба ок. 1570; «Оплакивание Христа» (1573—76, окончено Якопо Пальмой Младшим; Гал. Академии, Венеция).

Лит.: Лазарев В., Поздний Тициан, «Искусство», 1939, № 5; Гурвич Н., Тициан, М., 1940; Розенталь Ш., Тициан, М.— Л., 1940; [Фомичёва Т.], Тициано Вечеллио, М., 1960; Смирнова И. А., Тициан и венецианский портрет XVI века..., М., 1964; Waldmann E., Tizian, B., 1922; Gronau G., Tizian, B.— Lpz., 1930; Hetzer Th., Tizian. Geschichte seiner Farbe, Frankf./M., 1935; Delogu G., Tiziano, Bergamo, 1950; Tietze H., Titian..., L., 1950; Pallucchini R., Tiziano, Bologna, 1953; Dell' Acqua G. A., Tiziano, Mil., 1956; Valcanover F., Tutta la pittura di Tiziano, v. 1—2, Mil., 1960.

ТРАВЕ́РСИ (Traversi), Гаспаре (ум. 1769, Неаполь) — живописец. Представитель реалистической жанровой

живописи. Испытал влияние *Караваджо*. С 1732 работал гл. обр. в Неаполе. В 1752 был в Риме, в 1753 — в Парме. Произв.: «Школа мальчиков», «Школа рукоделия» — оба в ГМИИ; «Секретное письмо» (Нац. м. и гал. Каподимонте, Неаполь), «Раненый» (собр. И. Брасс, Венеция), «Урок музыки» (ГЭ).

Лит.: Longhi R., Di Gaspare Traversi, «Vita artistica», 1927, № 2, p. 145—167; его же, Traversi. Un'opera e nuove notizie, «Paragone», 1950, № 1, p. 44—45; Ghidiglia Quintavalle A., Inediti di Gaspare Traversi, там же, 1956, № 81, p. 39—45.

ТУ́РА (Tura), Козимо (Косме́; 1429/30, Гуарда-Ферразе, Эмилия-Романья — апрель 1495, там же) — феррарский живописец раннего Возрождения. Сложился в кругу феррарских и падуанских мастеров сер. 15 в., испытал влияние позднего *Донателло* и *Андреа дель Кастаньо*. С 1451 — придворный художник герцогов Эсте. В числе учеников и последователей Т.— Франческо дель *Косса*, Эрколе де Роберти и др. Произв.: аллегорич. фигура (ок. 1462, Нац. гал., Лондон), органные створки (1468—1469, Музей собора, Феррара), фрески дворца Скифаноя в Ферраре (около 1470), «Оплакивание Христа» (около 1472, Музей Коррер, Венеция), алтарь Роверелла (1474; отдельные створки — в Нац. гал., Лондон, и др. м.), «Св. Иероним» (конец 1470-х гг., Нац. гал., Лондон), «Св. Антоний Падуанский» (1484, Гал., м. и собр. медалей Эсте, Модена), «Мёртвый Христос, поддерживаемый двумя ангелами» (Художественно-исторический музей, Вена)

К. Тура. «Святой Иероним». Конец 1470-х гг. Национальная галерея. Лондон.

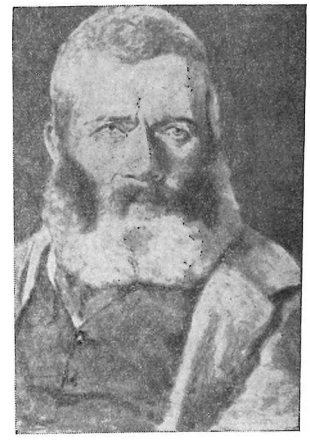
Лит.: Ruhmer E., C. Tura. Paintings and drawings, N. Y., 1958.

ТЬЕ́ПОЛО (Tiepolo), Джованни Баттиста (5.III.1696, Венеция — 27. III. 1770, Мадрид, Испания) — живописец, рисовальщик и офортист. Уч. в Венеции у Г. Ладзарини. Испытал влияние П. *Веронезе* и Дж. Б. *Пьяцетты*. Работал гл. обр. в Венето, а также в Милане (1731—32, 1737, 1740), Вюрцбурге (Германия, 1750—53), Мадриде (1762—70). В 1756—58 — президент венец. АХ. Крупный мастер монумент.-декор. полотен и фресок. Произв.: цикл картин для дворца Дольфино в Венеции (после 1725; ныне в ГЭ, Метр.-м. и Художеств.-историч. м., Вена); фрески — в архиепископском дворце в Удине (Фриули-Венеция-Джулия, начаты в 1726), в ц. Джезуати (1739) и Палаццо Лабиа (ок. 1750) в Венеции, в архиепископской резиденции в Вюрцбурге (1750—53) и Вилле Вальмарана близ Виченцы (1757); «Меценат представляет императору Августу свободные искусства» (ок. 1745, ГЭ), «Смерть Дидоны» (1757, ГМИИ); фрески Палаццо Редзоника в Венеции (1758) и корол. дворца в Мадриде (1762—66); «Св. Текла спасает от чумы город Эсте» (1757, ц. Санта-Мария делле Грацие, Эсте); циклы офортов «Вари каприччи» («Разнообразные причуды») и «Скерци ди фантазия» («Шутки фантазии»).

Лит.: Щербачёва М., Картины Тьеполо из дворца Дольфино в Эрмитаже, Л., 1941; Ольшанская Н., Тьеполо, М., 1957; Лаврова О. И., Культура Венеции XVIII века (к проблеме творчества Тьеполо), в кн.: 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Сб. статей, М., 1962; [Салмина Л.], Джованни Баттиста Тьеполо, М.— Л., 1963; Morassi A., Giovanni Battista Tiepolo, L., [1955]; его же, A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, L., [1962].

УЧЧЕ́ЛЛО — точнее *Паоло Уччелло*.

ФАТТО́РИ (Fattori), Джованни (6.IX. 1825, Ливорно — 30.VIII.1908, Флоренция) — живописец и гравёр школы «маккьяйоли». Уч. во флорент. АХ (1846—1849), где с 1869 преподавал. Участник революции 1848—49. Произв.: «Итальянский лагерь после битвы при Мадженте» (1861), «Римские повозки» (около 1873), портрет падчерицы (1889) — все в Питти; «Старик-табунщик» (1882, колл. Фальк, Милан), «Белая лошадь» (колл. Карниело, Флоренция), «В дозоре» (колл. Мардзотто, Рим).



Дж. Фаттори. «Старик-табунщик». 1882. Коллекция Фальк. Милан.

Соч.: Ricordi autobiografici, [s. l.], 1909.

Лит.: Baldaccini R., Fattori, Milano, [1949].

ФЕ́ТТИ (Fetti; Фети, Feti), Доменико [ок. 1588, Рим (?) — 16.IV.1623, Венеция] — живописец. Уч. в Риме. Испытал влияние караваджизма, венецианцев 16 в., фламандцев и Адама Эльсхеймера (см. *Германия*). С 1613 — придворный художник герцога Фердинандо Гонзаги в Мантуе. В 1622 переселился в Венецию. Произведения: цикл картин «Притчи» (Дрезд. г., Питти и др. м.), «Раздача хлебов» (Гал. и м. Палаццо Дукале, Мантуя), «Давид с головой Голиафа» (ГМИИ), «Исцеление Товита» (нач. 1620-х гг., ГЭ).

Лит.: Линник И., О подлинных сюжетах некоторых картин Доменико Фетти, в сб.: Из истории русского и западноевропейского искусства, М., 1960; Askew P., The Parable paintings of Domenico Fetti, «Art Bulletin», 1961, p. 21—45.

ФИЛАРЕ́ТЕ (Filarete; собств. Аверлино, Averlino), Антонио (ок. 1400, Флоренция — ок. 1469, Рим) — скульптор и архитектор раннего Возрождения. Уч. во Флоренции, в 1433—47 работал гл. обр. в Риме, затем в Ломбардии. Работы — назв. в ст. *Милан* и *Бергамо*, а также бронзовые двери собора св. Петра в Риме (1445).

Лит.: Oettingen W. von (Hrsg.), Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunst, W., 1896 (Quellenschriften für Kunstgeschichte); Lazzaroni M., Muñoz A., Filarete..., Roma, 1908.

ФОНТА́НА (Fontana), Доменико (1543, Мелиде, Швейцария — 1607, Неаполь) — архитектор раннего барокко. Работал в Риме (1563—92) и Неаполе (с 1592). Дядя и учитель К. *Мадерны*. Автор плана реконстр. Рима 1585 [Ф. осуществлена Страда Феличе (ныне Виа Систина и Виа Куатро Фонтане), 1585—87]. Работы — назв. в ст. *Рим* и *Неаполь*, а также установка обелиска на пл. Св. Петра в Риме (1586).

Соч.: Della trasportatione dell'obelisco vaticano..., Roma, 1590 (pt. 2 — Napoli, 1603).

Лит.: Muñoz A., D. Fontana, Roma —Bellinzona, [1944].

ФОНТА́НА (Fontana), Карло (1634, Брусата, Швейцария — 5.II.1714, Рим) — архитектор. Представитель позднего барокко. Ок. 1656 приехал в Рим, уч. у Л. *Бернини*. В 1685 и 1692—1700 — директор Академии св. Луки. Работы — назв. в ст. *Рим*, *Фраскати* и *Бергамо*, а также: проект иезуитской ц. с коллегиумом для

г. Лойолы (Испания; 1681, осуществлён в 1689—1710) и фасад ц. Сан-Марчелло аль Корсо в Риме (1682—83).

Соч.: Templum Vaticanum, Roma, 1694; Discorse... sopra le cause delle inondationi del Tevere..., Roma, 1696; Discrizione della Cappella del Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana, Roma, 1697.

Лит.: Coudenhove-Erthal E., Carlo Fontana..., W., 1930.

ФО́ППА (Foppa), Винченцо (ок. 1428, Брешиа — ок. 1515, там же) — живописец. Гл. проводник ренессансного стиля в Ломбардии. Уч. в Падуе у Ф. Скварчоне. Испытал влияние А. *Мантеньи* и (позже) Д. *Браманте*. Помимо Брешии, работал в Милане, Генуе, Павии, Бергамо. Произв.: «Распятие» (1456, Гал. Академии Каррара, Бергамо), фрески в капелле Портинари ц. Сант-Эустorджо в Милане (ок. 1464—68), полиптих (ок. 1476, Брера).

Лит.: Wittgens F., Vincenzo Foppa, Mil., [1948—] (имеется библиография).

ФРАНЧЕ́СКА — точнее *Пьеро делла Франческа*.

ФРАНЧЕ́СКО ДИ ДЖО́РДЖО (Francesco di Giorgio, прозв. Мартини, Martini; р. 23.IX.1439, Сиена — похоронен 29.XI.1502, там же) — архитектор, инженер, живописец и скульптор раннего Возрождения. Построил крепости Сан-Лео, Сассокорваро, Мондавио (все — в Марке). Др. арх. работы — назв. в ст. *Сиена*, *Урбино*, *Кортона* и *Анкона*, а также Палаццо делла Синьория в Ези (Марке, 1486—98).

Соч.: Trattato dell'architettura civile e militare, pt. 1—2, Torino, 1841.

Лит.: Weller A. S., Francesco di Giorgio, Chi. (Ill.),1943.

ЧЕЛЛИ́НИ (Cellini), Бенвенуто (3.XI.1500, Флоренция — 14.II.1571/74, там же) — скульптор, ювелир, писатель. Испытал влияние *Микеланджело*. Работал во Флоренции, Пизе, Болонье, Венеции, Риме (1532—1540), Париже (1540—45) и Фонтенбло при дворе Франциска I. Работы: солонка короля Франциска I (золото, эмаль, драгоц. камни, 1539—43, Художественно-историч. м., Вена), «Нимфа Фонтенбло» (барельеф; бр., 1545, Лувр), бюст Козимо Медичи (бр., 1548, Нац. м., Флоренция), «Персей» (бр., 1545—54, Лоджия дей Ланци, Флоренция), «Распятие» (мр., 1562, ц. Эскориала, Испания).

Соч.: Trattati... dell' oreficeria e ... della scultura, Firenze, 1568; La vita di Benvenuto Cellini, Napoli, 1728 (в рус. пер.— Жизнь Бенвенуто Челлини, М., 1958).

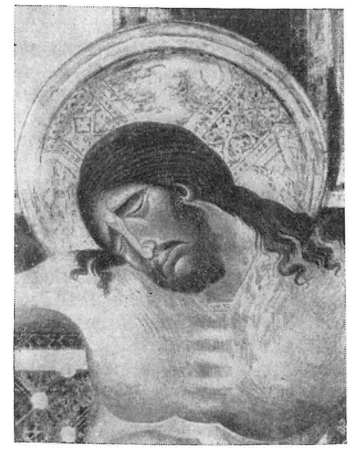
Лит.: Дживелегов А. К., Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини, М., 1929; Fabietti E., Benvenuto Cellini, [s. l.], 1948; Camesasca E., Tutta l'opera del Cellini, Mil., 1955.

Я. Черути. «Два оборванца». Пинакотека Тозио Мартиненго. Брешиа.

ЧЕРУ́ТИ (Ceruti), Якопо — живописец. Работал между 1720 и 1750 в р-не Брешии. Представитель реалистич. жанровой живописи. Произв.: «Прачка», «Два оборванца»— оба в Пинакотеке Тозио Мартиненго, Брешиа; «Путник» (собр. Тестори, Новате), «Молодой человек» (Нац. гал., Рим).

Лит.: Cinque pittori del settecento: Ghislandi, Crespi, Magnasco, Bazzani, Ceruti, a cura di A. Marandotti, Venezia, 1943 (каталог выставки); Longhi R., Dal Moroni al Ceruti, «Paragone», 1953, № 41, p. 18—36.

ЧИМАБУ́Э (Cimabue; ок. 1240 — ок. 1302) — флорент. живописец. Представитель консервативного течения в живописи Проторенессанса. Впервые упоминается в 1272 в Риме. Работал также в Ассизи, Флоренции, Пизе. Произв.: «Распятие» (около 1280, ц. Сан-Доменико, Ареццо), «Мадонна» (около 1285, Уффици), фрески трансепта и апсиды Верхней ц. Сан-Франческо в Ассизи (около 1290); «Распятие» (Музей Санта-Кроче, Флоренция), фреска «Мадонна со св. Франциском» в Ниж. ц. Сан-Франческо в Ассизи — оба около 1295; моз. «Св. Иоанн» в апсиде собора в Пизе (1301—02).



Чимабуэ. «Распятие» (фрагмент). Около 1280. Церковь Сан-Доменико. Ареццо.

Лит.: Salvini R., Cimabue, Roma, 1946; Samek-Ludovici S., Cimabue, Mil., 1956.

ЮВА́РА (Juvara; Юварра, Juvarra), Филиппо (27.III.1678, Мессина — 31.I. или 1.II.1736, Мадрид, Испания) — архитектор. Представитель позднего барокко. Уч. в Риме (между 1703 и 1714) у К. *Фонтаны*. В 1714 работал в Мессине, в 1714—35 — гл. обр. в Турине, в 1719—20— в Португалии, с 1735 — в Мадриде (см. *Испания*). Работы — в *Турине*, *Лукке*, *Мантуе* и *Комо*.

Лит.: Rovere L., Viale V., Brinckmann A. E., Filippo Juvarra, Mil., 1937.

ЯКО́ПО ДЕ БА́РБАРИ [Jacopo de Barbari; между 1440 и 1450, Венеция (?) — 1516, Мехелен, Бельгия] — живописец и гравёр раннего Возрождения. До 1500 работал в Венеции, затем при дворах нем. князей, с 1510 — придворный мастер правительницы Нидерландов Маргариты. Учитель Х. Кульмбаха (см. *Германия*). Оказал большое влияние на нем. и нидерл. худож. Произв.: «Натюрморт» (1504, Ст. пинакотека, Мюнхен), «Старик и женщина» (Филадельфийский м. иск-ва), «Мадонна со св. Иоанном Крестителем и Антонием» (Лувр); ок. 30 гр. на меди, в т. ч. «Св. Себастьян», «Клеопатра», «Марс и Венера».

Лит.: Servolini L., Jacopo de'Barbari, Padova, 1944.

ЯКО́ПО ДЕ́ЛЛА КВЕ́РЧА, Якопо делла Куэрча (Jacopo della Quercia; ок. 1374, Сиена — 20.X.1438, там же),— скульптор раннего Возрождения. В 1401 участвовал в конкурсе на исполнение рельефов сев. дверей флорент. баптистерия. Работал в Сиене и Болонье, а также в Лукке (1406) и Ферраре (1408). Опирался на традиции *Никколо Пизано* и *Джованни Пизано*, испытал воздействие североитальянской пластики рубежа 14—15 вв. Произв.: гробница Иларии дель Карретто в соборе в Лукке (1406), «Мадонна» (1408, М. собора, Феррара), рельефы и статуи Фонте Гайя (1408—19, Палаццо Публико, Сиена), алтарь Трента

в ц. Сан-Фредиано в Лукке (1416—22) — все мр.; рельеф «Захария во храме» (позолоч. бр.) и фигуры пророков в нишах (мр.) — для купели сиенского баптистерия (1417—31); скульптура портала ц. Сан-Петронио в Болонье (истрийский кам., 1425—38).

Лит.: Либман М., Якопо делла Кверча, М., 1960; Morisani O., Tutta la scultura di Jacopo della Quercia, Mil., 1962.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

а) Архитектура. **Отд. арх-ры и арх. композиции инж. ф-та Ун-та** в Бари. **Отд. арх. композиции инж. ф-та Ун-та** в Болонье. **Ин-т** (Istituto universitario) **арх-ры** в Венеции, осн. в 1926. **Отд. град-ства инж. ф-та Генуэзского ун-та. Отд. арх-ры инж. ф-та и ф-т арх-ры Миланского политехникума**, осн. в 1863. **Ф-т арх-ры Ун-та** в Неаполе. **Ф-т арх-ры Ун-та** в Палермо. **Отд. арх. композиции инж. ф-та и ф-т арх-ры Ун-та** в Риме. **Ф-т арх-ры Туринского политехникума**, осн. в 1859. **Ф-т арх-ры Ун-та** во Флоренции.

б) Изобразит. и декор. иск-во. **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1710) и **Художеств. лицей** в Болонье. **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1750) и **Художеств. лицей** в Венеции. **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1769) и **Художеств. лицей** (осн. в 1861) в Карраре (Тоскана). **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1776) и **Художеств. лицей** в Милане. **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1838) и **Художеств. лицей** в Неаполе. **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1886) и **Художеств. лицей** в Палермо. **Академия изящных иск-в** (АХ) в Парме. **Академия изящных иск-в** (АХ) в Перудже, осн. в 1546. **Академия изящных иск-в** (АХ) и **Художеств. лицей, Центр. ин-т реставрации** — в Риме. **Ин-т иск-ва** в Сассари (Сардиния). **Ин-т иск-ва** в Триесте. **Академия изящных иск-в Альбертина** (АХ, осн. в 1652) и **Художеств. лицей** в Турине. **Ин-т иск-ва** в Урбино. **Ин-т иск-ва** в Фаэнце (Эмилия-Романья). **Академия изящных иск-в** (АХ, осн. в 1801) и **Художеств. лицей** во Флоренции.

ОРГАНИЗАЦИИ. УЧРЕЖДЕНИЯ

Ассоциация органич. арх-ры (Associazione per l'Architettura Organica, APAO) — творч. объед. итал. представителей «органической архитектуры» (Б. Дзеви и др.). Осн. в 1945 в Риме.

Лит.: «Metron», 1945, № 2, settembre.

«Валори пластичи» («Valori plastici», т. е. «Пластические ценности») — творч. объед. представителей «метафизич. живописи» (Дж. *Де Кирико*, К. *Карра*, Дж. *Моранди*, Ф. Де Пизис и др.), группировавшихся вокруг одноим. рим. ж. Существовало в 1919—22.

Лит.: Carrà C., Pittura metafisica, Firenze, [1919]; Apollonio U., Pittura metafisica, Venezia, 1950.

Высший совет древностей и изящных иск-в при Министерстве нар. образования в Риме, включает секции: ср.-век. и нового иск-ва; совр. изобразит. иск-ва; охраны древних пам. и др.

«Группа восьми итал. живописцев» («Gruppo degli otto pittori italiani») — творч. объед. представителей «абстрактно-конкретного» иск-ва (Р. Бирролли, Дж. Сантомазо, Дж. Туркато, Э. Ведова, Афро Базальделла, Э. Морлотти, А. Корпора и М. Морени), возникшее в результате распада *«Нового фронта искусств»*. Существовало в 1950—55.

«Группа семи» («Gruppo dei sette») — творч. объед. итал. арх.— приверженцев рационализма (Дж Фиджини, Г. Фретте, С. Ларко, А. Либера, Дж. Поллини, К. Э. Рава и Дж. *Терраньи*). «Г. с.» существовала в Милане в 1926—28, в дальнейшем составила ядро *МИАР*.

«Группа шести» («Gruppo dei sei») — творч. объед. туринских худож., оппозиционное по отношению к *«Новеченто»*. Возникло в 1928. Чл. объед. (К. Леви, Дж. Кесса, Ф. Менцио, Э. Паолуччи и др.) опирались в своих поисках на традиции импрессионизма и постимпрессионизма (см. *Франция*).

«Движение „конкретное иск-во“» («Movimento Arte Concreta», MAC) — творч. объед. худож.-абстрактивистов, работающих в традициях П. Мондриана (см. *Нидерланды*). Возникло в 1948 в Милане. Чл. объед. являются П. Боррá, Б. Мунари, М. Реджани, А. Сольдати, Л. Веронези и др.

ИНА-Каса (INA-Casa) — гос. автономное учреждение, входившее в состав ИНА (INA, Istituto Nazionale delle Assicurazioni) — Нац. ин-та страхования. Осн. в 1949 (правление — в Риме). Финансировало жилищное стр-во. Сыграло видную роль в развитии массовой жилищной арх-ры в послевоен. И. В 1964 заменено *Управлением домов для трудящихся*.

Итальянский институт графических искусств в Бергамо.

«Корренте» («Corrente», т. е. течение, поток) — творч. объед. миланских художников-антифашистов (А. Сассу, Р. Биролли, Р. *Гуттузо*, Б. Кассинари, Дж. Сантомазо, Э. Ведова, Э. Морлотти и др.), группировавшихся с 1938 вокруг одноимённого журнала. Существовало до сер. 40-х гг.

Лит.: De Grada R., Il movimento del «Corrente», Mil., 1952.

Международный центр изучения архитектуры в Виченце, осн. в 1959.

МИАР (MIAR, Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, т. е. Итал. движение за рациональную арх-ру) — общеитал. творч. объед. арх.-рационалистов (с центром в Риме). Существовало в 1928—31. Подразделялось на 4 группы: миланскую (Дж. Поллини, Г. Фретте, Дж. *Терраньи* и др.), рим. (Г. Миннуччи, Л. Пиччинато, Э. Фузелли и др.), туринскую (Дж. *Пагано*, Дж. Леви-Монтальчини, Э. Сот-Сасс и др.) и смеш. (М. Лабó, Э. Фалуди и др.). Нац. секретарём МИАР был А. Либера.

Национальная федерация художников (Federazione Nazionale degli Artisti) — профессион. объед. худож., входит в состав Всеобщей итал. конфедерации труда (осн. в 1944, с центром в Риме). Н. ф. х. объединяет ок. 3700 прогрессивных мастеров иск-ва.

Национальный ин-т градостроительства (Istituto Nazionale di Urbanistica) — учреждение, координирующее проектирование гор. и жилищного стр-ва в И. Осн. в 1929 в Риме. Имеет периферийные отд.

«Новеченто» («Novecento», т. е. «Двадцатый век») — творч. объед. худож.— создателей офиц. псевдоклассич. стиля, связанного с фашистской идеологией. Возникло в 1922 в Милане [первоначально как группировка «Семь итал. живописцев» (Sette pittori italiani), куда входили А. Буччи, Л. Дудревилле, А. Фуни, Э. Малерба, П. Маруссиг, У. Оппи и М. Сирони]. Как «Н.» оформилось в 1926. Худож. «Н.» пользовались активной поддержкой правящих кругов.

Лит.: Колпинский Ю. Д., Фашизм и монументальное искусство, «Искусство», 1934, № 4; Bontempelli M., L'avventura novecentesca (1926—1938), Firenze, 1938.

«Новый фронт иск-в» («Fronte Nuova delle Arti») — творч. объед. худож.-антифашистов, существовавшее в 1946—48 (первоначально под назв. «Новый итал. художественный сецессион», «Nuova Secessione Artistica Italiana»). Чл. объед. были К. Леви, Р. Бирролли, Дж. Туркато, Р. *Гуттузо*, Дж. Сантомазо, Э. Ведова, Э. Морлотти и др.

Общество поощрения искусств и ремёсел в Милане, осн. в 1843.

«Римская школа» («Scuola romana») — творч. объед. худож., оппозиционное по отношению к *«Новеченто»*. Возникло в 1928. Чл. объед. (Шипионе, М. Мафай и др.) опирались в своих поисках на экспрессионистич. концепцию Х. Сутина.

Лит.: Maltese C., Presentazioni inediti di Scipione, «Emporium», 1948; De Liberi L., Mario Mafai, Roma, 1950.

Союз итал. деятелей изящных иск-в (L'Unione Sindacale Artisti Italiani di Belle Arti) — профессиональное объед. худож., входит в состав Итал. союза труда (осн. в 1950, с центром в Риме).

Союз итал. живописцев и скульпторов (Sindacato Italiano Pittori e Scultori) — профессион. объед. худож., входит в состав Итал. конфедерации профсоюзов трудящихся (осн. в 1950, с центром в Риме).

Управление домов для трудящихся (Gestione Case per Lavoratori). Учреждено в 1964 вместо *ИНА-Каса*. Ведает массовым жилищным строительством.

Футуристы (от итал. futuro — будущее) — творч. объед. деятелей лит-ры (Ф. Т. Маринетти), изобразит. иск-ва (У. *Боччони*, К. *Карра*, Л. Руссоло, Дж. Балла, Дж. Северини, А. Соффичи и др.) и арх-ры (А. Сант-Элиа), возникшее в 1910 в Милане и существовавшее до 1914. Футуризм в живописи и скульптуре обнаруживает черты стилистич. общности с кубизмом (см. *Франция*).

Лит.: Marinetti F. T., Le futurisme, théories et mouvement, P., 1911; Manifesto del futurismo, Firenze, 1914; Soffici A., Cubismo e futurismo, Firenze, 1914; его же, Primi principi di un'estetica futuristica, Firenze, 1920; Marinetti F. T., Futurismo e novecentismo, Mil., 1930; Carrà C., La mia vita, 2 ed., Mil., 1945; Marinetti F. T., Manifesti del futurismo, 2 ed., Mil., 1945; Falqui E., Bibliografia e iconografia del futurismo, Firenze, 1959; Boccioni U., Opera omnia, Roma, 1958—60.

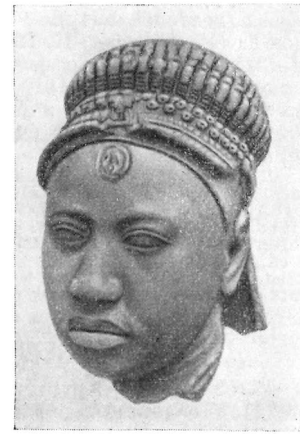
ПЕРИОДИКА

«Architetto» («Архитектор») — ежемесячный ж., орган Нац. совета арх., изд. с 1956 в Риме. **«L'Architettura»** («Архитектура») — ежемесячный ж. по вопросам истории арх-ры и совр. арх. практики, изд. с 1955 в Милане и Риме. **«Argomenti di architettura»** («Архитектурные суждения») — ежекварт. ж., изд. с 1960 в Милане. **«L'Arte»** («Искусство») — ежекварт. ж. по вопросам истории иск-ва и совр. художеств. практики, изд. с 1898 (в наст. время—в Милане). **«Arte antica e moderna»** («Старинное и современное искусство») — ж. по вопросам итал. изобразит. иск-ва и арх-ры, орган ин-тов археологии и истории иск-ва Ун-та в Болонье и музеев болонской коммуны, выходит 4 раза в год с 1958. **«Arte cristiana»** («Христианское искусство») — ежемесячный ж , орган Об-ва друзей христианского иск-ва, изд. с 1913 в Милане. **«Arte figurativa antica e moderna»** («Старинное и современное изобразительное искусство») — ж., выходит 1 раз в 2 мес. с 1953 в Милане. **«Arte lombarda»** («Ломбардское искусство») — ж. по вопросам истории иск-ва, выходит 2 раза в год с 1955 в Милане. **«Arte veneta»** («Венецианское искусство») — ежегодник по вопросам истории иск-ва, изд. с 1947 в Венеции. **«Bollettino d'arte»** («Художественный бюллетень») — ежекварт. ж. по вопросам истории итал. иск-ва и реставрации пам., орган Министерства нар. просвещения, изд. с 1907 в Риме. **«Capitolium»** («Капитолий») — ежемесячный ж. по вопросам град-ства, изд. с 1935 в Риме. **«Casabella»** («Прекрасный дом») — ж. по вопросам арх-ры, выходит 1 раз в 2 мес. с 1928 в Милане. **«Commentari»** («Комментарии») — ж. по вопросам истории иск-ва и совр. художеств. практики, выходит 4 раза в год с 1950 (в наст. время изд. в Риме). **«Critica d'arte»** («Художественная критика») — ж. по вопросам изобразит. иск-ва, выходит 1 раз в 2 мес. с 1954 в Венеции. **«Domus»** («Дом») — ежемесячный ж. по вопросам архитектуры, изобразит. и декор. иск-ва, изд. с 1928 в Милане. **«Edilizia moderna»** («Современное строительство») — ежекварт. ж., изд. с 1931 в Милане. **«Emporium»** («Эмпориум») — ежемесячный ж., орган Итал. ин-та графич. иск-в, изд. с 1895 в Бергамо; публикует материалы по ст. и совр. иск-ву, даёт обзоры выставок в И. и за рубежом. **«Linea grafica»** («Линия — Графика») — ежемесячный ж. по вопросам графич. иск-в, орган Миланского центра по изучению графики, изд. с 1946. **«Musei e gallerie d'Italia»** («Музеи и галереи Италии») — ж., орган Нац. ассоциации итал. музеев, выходит 2 раза в год с 1956 в Риме. **«Palladio»** («Палладио») — ежекварт. ж. по вопросам истории арх-ры, орган Гос. полиграфич. ин-та и Гос. б-ки, изд. с 1951 (новая серия) в Риме. **«Paragone»** («Сопоставление»; серия по изобразит. иск-ву) — ж., выходит 1 раз в 2 мес. с 1950 во Флоренции. **«Prospettive»** («Перспективы») — ж. по вопросам арх-ры, декор. и театр.-декорац. иск-ва, выходит 1 раз в 2 мес. с 1951 в Милане. **«Rivista d'arte»** («Художественное обозрение») — ежегодник по вопросам истории итал. иск-ва, изд. с 1903 во Флоренции. **«Rivista dell'arredamento»** («Обозрение декоративного искусства») — ежемесячный ж., изд. с 1955 в Милане. **«Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte»** («Обозрение Национального института археологии и истории искусства») — ежегодник, изд. с 1929 в Риме. **«Rivista del mobiliere»** («Журнал мебельщика») — ежемесячный ж., изд. с 1946 в Милане. **«Stile industria»** («Стиль — Промышленность») — ж. по вопросам художеств. пром-сти, выходит 1 раз в 2 мес. с 1954 в Милане. **«Vasari»** («Вазари») — ежекварт. ж. по вопросам иск-ва Возрождения, изд. с 1927 в Ареццо. **«Ville e giardini»** («Виллы и сады») — ежемесячный ж. по вопросам садово-парковой арх-ры, изд. с 1956 в Милане.

Авторы: очерк — Л. А. Ельницкий (иск-во древнего периода), В. Н. Гращенков (позднеантичное и дороманское иск-во, изобразит. иск-во романского периода), Ю. К. Золотов (романская и готическая арх-ра), Г. А. Саркисьян (ср.-век. арх-ра), Н. А. Белоусова (изобразит. иск-во конца 13—15 вв.), В. Ф. Маркузон (арх-ра Возрождения), И. А. Антонова (изобразит. иск-во 16 в.), А. И. Опочинская (арх-ра барокко и классицизма), М. Я. Либман (изобразит. иск-во 17—18 вв.), Р. А. Кацнельсон (арх-ра последней трети 19—20 вв.), Е. Л. Херсонская (изобразит. иск-во 19 в.), И. А. Смирнова (изобразит. иск-во 20 в.), Т. Н. Яковлева (декор. иск-во), Н. А. Красновская (нар. иск-во), А. М. Кантор и В. А. Лебедев (введения); раздел «Города» — В. Ф. Маркузон и А. И. Опочинская (арх-ра Рима, арх-ра 4—20 вв. в др. городах), Л. А. Ельницкий (пам. древнего периода), И. В. Горяева (музеи и произв. монумент.-декор. иск-ва в городах); раздел «Художники. Архитекторы» — В. Ф. Маркузон и А. И. Опочинская (архитекторы), В. Н. Гращенков (художники 12—15 вв.), И. А. Антонова (художники 16 в.), М. Я. Либман (художники 17—18 вв.), Е. Л. Херсонская (художники 19 в.), И. А. Смирнова (художники 20 в.); раздел «Учебные заведения» — И. В. Горяева (арх-ра), И. А. Смирнова (изобразит. и декор. иск-во); раздел «Организации. Учреждения» — Р. А. Кацнельсон (арх-ра), И. А. Смирнова (изобразит. иск-во). Консультанты: А. Г. Габричевский, А. А. Губер, А. И. Немировский.

ИФЕ
(IFE)

Искусство Ифе, средневекового города-государства в Западной Африке, видимо, ведёт своё происхождение от древней африканской культуры *Нок* (см.). Город И., расположенный на территории республики *Нигерия* (см.), издавна был и до сих пор считается священным городом народа йоруба и являлся в прошлом крупнейшим центром его культуры. Именно здесь развивалось средневековое искусство йоруба, представленное великолепными памятниками скульптуры, которые относятся к наивысшим достижениям художественной культуры народов Африки.


Женская голова. Терракота.

Впервые образцы древнего искусства И. (три резных трона из кварца) стали известны в 1896. Затем в результате систематических раскопок многочисленные терракотовые и бронзовые головы, фигуры и группы были обнаружены немецким африканистом Л. Фробениусом в 1910, при земляных работах у старого дворца бывшего правителя Вунмониджи в 1938, в деревне Абиру в 1949, в пункте Ита-Иемоо (Ita Iemoo) в 1957. Все эти находки открыли целую область старого африканского искусства, ранее неизвестного и до сих пор ещё недостаточно изученного. Высокие художественные качества скульптуры И. вызвали у ряда буржуазных учёных предположения о неместном происхождении этих памятников, о влиянии искусства *этрусков* (см.), культуры Древнего Египта, античности. Однако создателями этих произведений были несомненно местные мастера, опиравшиеся на традиции древних африканских культур.

Расцвет искусства И. относится, по-видимому, к 12—14 вв. Оно носило в основном придворный характер и было тесно связано с культовыми представлениями йоруба. Изображались различные боги очень богатого йорубанского пантеона (напр., бог моря Олокун), а также обожествлённые цари («о́ни»), в т. ч. некогда правившие Обалуфон и Ладжува.

Наибольшее распространение получили в И. изображения голов в натуральную величину, реже встречаются небольшие полуфигуры и группы. В качестве материала использовались бронза (точнее сплав меди с примесью цинка, а иногда золота) и розоватая по цвету терракота. Бронзовые отливки изготовлялись методом «утраченного воска». Независимо от материала скульптура И. отличается виртуозностью исполнения, жизненной убедительностью образов (часто портретных), совершенством и красотой пластических форм. В изображении лиц, обычно задумчиво-сосредоточенных, поражает удивительная тонкость фактурных нюансов. В противоположность терракотовой скульптуре, с присущей ей статичностью и большей индивидуализацией образов, бронзовой свойственны бо́льшая типизация, монументальность и внутренняя напряжённость изображений. Некоторые из голов имеют густую сеть параллельных линий, сплошь покрывающих поверхность лица и, очевидно, изображающих татуировку, а вокруг рта и подбородка ритмично расположены круглые дырочки, служившие для прикрепления усов и бороды. Эта своеобразная ритмизированно-орнаментальная проработка пластических форм не нарушает, а только подчёркивает их гармоническую целостность и соответствие определённому эстетическому канону. Известный декоративный акцент вносят головные уборы, часто богато орнаментированные. Особенно нарядно выглядит бронзовая полуфигура о́ни в пышном уборе царских украшений и регалий (Музей Ифе, Нигерия).

Знакомясь с различными памятниками скульптуры И., нельзя не обратить внимания на несомненное единство их стиля, общность художественных принципов и приёмов исполнения. Кого бы ни изображал художник — мужчину или женщину, юношу или девушку, он предпочитает состояние душевного покоя, видимо, сознательно выбирая именно это из всей гаммы человеческих чувств. Для изобразительных приёмов характерны несколько условная трактовка глаз, ушей, шеи и в то же время гибкая линия мягкого удлинённого овала лица.

Весь богатый и разнообразный мир пластических образов, созданных безымянными художниками И., по-видимому, служил своеобразным оформлением обрядов жертвоприношений в честь предков. Бронзовые и терракотовые изображения предков ставились на жертвенные алтари. Благодаря этому бóльшая часть памятников скульптуры И. была обнаружена в местах, где находились святилища йоруба.

К кругу искусства И. относятся находящийся в священной роще Оранмийян в г. Ифе гранитный обелиск (высота ок. 5 *м*), каменные статуэтки людей и животных, голубые стеклянные бусы, изготовлявшиеся в И., и др. Под непосредственным влиянием искусства И. сформировалась и достигла высокого расцвета художественная культура *Бенина* (см.).

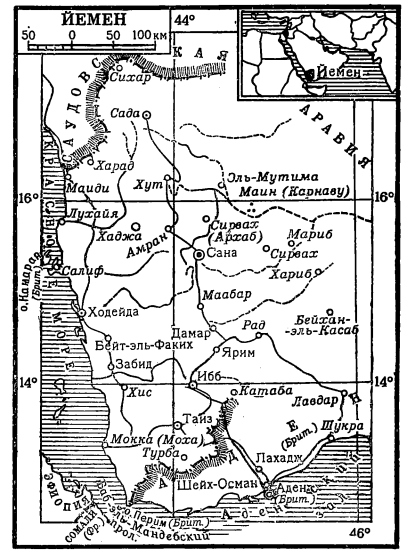
Лит.: Ольдерогге Д. А., Искусство народов Западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; Искусство Западной тропической Африки [Альбом. Сост. и авт. вступ. ст. Ю. Лебедев], М., 1962; «Азия и Африка сегодня», 1963, № 3, с. 27—31; Underwood L., Bronzes of West Africa, L., 1949; Elisofon E. and Fagg W., The sculpture of Africa, L.—N. Y., 1958; Willett F., Ife and its archaeology, «Journal of African History», 1960, v. 1—2, p. 231—248.

Автор А. Х. Грансберг. Консультанты: Д. А. Ольдерогге, Н. Е. Григорович.

Илл. см. на отд. л. к стр. 345.

ЙЕМЕН

(ЙЕМЕНСКАЯ АРАБСКАЯ РЕСПУБЛИКА. АЛЬ-ДЖУМХУРИЯ АЛЬ-АРАБИЯ АЛЬ-ЙЯМАНИЯ)



Древняя художественная культура Йемена, государства на Ю.-З. Аравийского п-ова, входит в круг южноаравийской культуры, которая начала складываться с конца 2-го тысячелетия до н. э. и распространялась на территории современного Й., Адена (британский протекторат, включающий также Хадрамаут) и отчасти *Эфиопии* (см.). Здесь в 1-м тысячелетии до н. э. существовали ранние рабовладельческие государства Саба (Сабейское царство) со столицей *Мариб* и Маин (Минейское царство) со столицей *Карнаву*. Основой хозяйства были земледелие с высокоразвитой техникой искусственного орошения и отчасти скотоводство. Большие торговые связи со странами Двуречья, Сирией, Палестиной, Вост. Африкой обусловили взаимопроникновение художественных культур. Особенно близки древние памятники Й. памятникам Пальмиры (см. *Сирия*) и Петры (см. *Иордания*). В поздний период (4—6 вв.) Химьяритского государства, в которое входила территория Й., заметна связь с культурой *Византии* (см.).

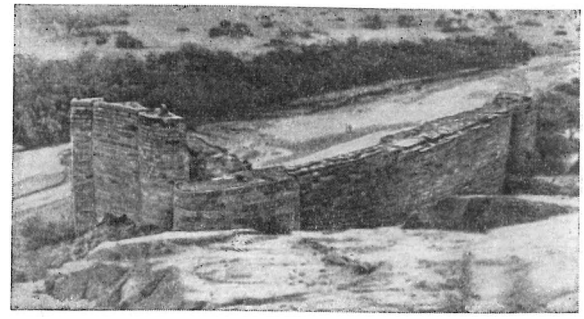
Храм Аввам близ Мариба. Пилоны портика и часть предвратного сооружения. 5 в. до н. э.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Архитектура. На территории Й. много руин древних городов и сооружений, пока ещё плохо изученных. Основным строительным материалом был камень (известняк, песчаник, мрамор, гранит и др.). Первоначально монументальные сооружения возводились из мелкого необработанного камня; с 8—7 вв. до н. э.— преимущественно из тёсаного камня насухо, позднее — на свинцовых стержнях-пиронах. Архитектура носила суровый характер. Города, как правило, прямоугольные в плане, обносились зубчатыми стенами (высотой 10—12 *м*) с башнями. Ворота обычно также были защищены башнями. Роль предвратных бастионов иногда выполняли храмы, вынесенные за стены города и защищённые собственной мощной стеной. Широко применялись т. н. казематные стены (две параллельные стенки, соединённые поперечными, промежутки засыпаны мелким камнем, песком и др.). Поверхность стен покрывалась геометрическими узорами, изображениями горного козла (олицетворявшего бога луны Алмакаха), змеи, головы быка и др. Важную декоративную роль играли надписи, сообщавшие сведения о постройке или реконструкции.

Храмы были преимущественно прямоугольные [в *Карнаву*, *Хукке*, *Сирвахе* (Архабе) и мн. др.], иногда с

Бронзовая статуя из Мариба. 1-я половина 1-го тысячелетия до н. э.



Марибская плотина. 7 в. до н. э.

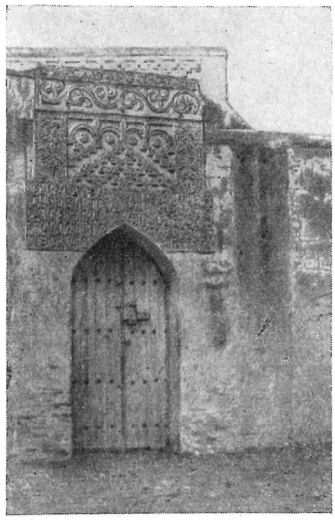
апсидальными закруглениями одной стороны [храм в *Сирваxе* (а л ь-Х а р и б е)]. Известен огромный овальный храм Аввам, близ *Мариба*. Территория храма обычно обносилась массивной стеной с двумя входами. Перед парадным входом часто сооружался портик из высоких пилонов; внутри территории — галереи с колоннами (храм в Хукке), иногда дворик или бассейн, обрамлённые колоннадой [храм в Сирвахе (А р х а б е)]; в глубине двора — обычно святилище с пилонами внутри, в некоторых случаях обведённое стеной. Крыши — плоские, из каменных плит по каменным или деревянным прогонам на опорных столбах (б. ч. квадратных, позднее встречаются 8-гранные и 16-гранные), иногда с капителями простых строгих форм. Храмы украшались рельефами с изображениями священных животных (горных козлов, быков и др.), танцующих девушек (храмы в Карнаву, Хариме близ Карнаву), орнаментами, статуями. Найдены фрагменты росписей (Хукка). Широко было развито ирригационное строительство. Сохранились водоёмы и цистерны (иногда до сих пор используемые), облицованные каменными плитами. Стенки каналов и дамбы были земляными, иногда также с облицовкой. Водораспределительные сооружения возводились из каменных блоков или высекались в скалах. Великолепный пример ирригационных сооружений — знаменитая Марибская плотина (7 в. до н. э.).

1 и 3. Скульптурные головы, найденные близ Мариба. 1-е тысячелетие до н. э. 2. Рельеф из Мариба. 2 в. (?).

О характере многоэтажных жилых домов древности даёт представление описание арабскими авторами (аль-Хамдани и др.) знаменитого замка Гумдан в *Сана* (2 в., разрушен в 7 в.). Замок имел 20 этажей, стоял на скале, и к воротам его вели 1600 ступеней. Четыре фасада разного цвета были сложены из белого, красного, чёрного и зелёного камня. Плоская крыша из тонких прозрачных алебастровых или мраморных плит позволяла видеть тени пролетавших птиц. По углам её украшали бронзовые фигуры львов, издававших при ветре рычание. У входов в замки ставились парные бронзовые статуи людей и животных, двери покрывались орнаментами или рельефами с изображениями охотничьих и батальных сцен, этажи разделялись орнаментальными фризами. На крыше устанавливались водосливы в виде бычьих и львиных голов. Помещения украшались нишами, резьбой; видимо, применялись мозаика и росписи.

Бронзовый бычок. Вотивная статуэтка. Около 2 века до н. э. Метрополитен-музей. Нью-Йорк.

Скульптура получила значительное развитие в Древнем Й. Сохранились рельефы, мраморные и бронзовые фигуры людей и животных, от миниатюрных, в 15—20 *см*, до монументальных, в натуральную величину и более. Памятники начала 1-го тысячелетия до н. э. показывают людей в напряжённых статичных позах, иногда даже с нарушением пропорций; с 5 века до н. э. изображения анатомически правильны, лица портретны и индивидуальны, позы людей и животных динамичны и экспрессивны.



Ворота жилого дома в Бейт-эль-Факихе. Над входом вставлен блок с надписью и орнаментальной резьбой.

Прикладное искусство. Письменные источники и немногочисленные находки свидетельствуют о великолепных ювелирных изделиях, мебели из ценных пород дерева, изделиях оружейников и ткачей Й. Найдено много произведений глиптики (геммы и печатки с изображениями животных и людей, амулеты), керамических сосудов.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ АРХИТЕКТУРА

К концу 6 в. Й. распадается на ряд мелких владений, которые были легко завоёваны мусульманами и включены в 630-е гг. в состав арабского Халифата. В 9—16 вв. на территории Й. существовал ряд небольших мусульманских феодальных государств, временами попадавших в зависимость от Сирии или Египта. С 1538 по 1633 и с 1872 по 1918 Й. входил в состав Османской империи.

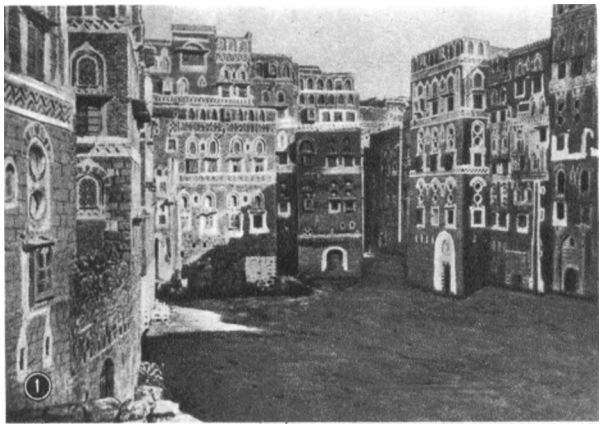
В архитектуре на протяжении веков сохранялось сильное влияние традиций доисламского зодчества, напр. широкое использование декоративных вставок с надписями, зубчатое завершение стен и т. д. Мечети 7 в. (аль-Джама аль-Кебир в *Сана*, Джанадия в окрестностях *Таиза*) с обнесённым открытыми аркадами двором являются примером т. н. дворового, или арабского, типа. В дальнейшем возводятся также мечети в форме закрытого купольного зала. Минареты сооружаются на квадратном цоколе, с ярусами гранёного и круглого сечения, завершаются балконом на сталактитовом карнизе и башенкой с куполком. Интерьер украшается резным стуком. Стены часто увенчиваются зубцами. Мечети и минареты имеют в разных районах местные характерные особенности.

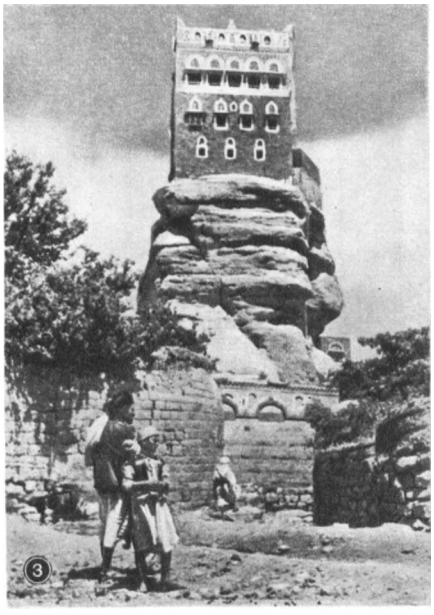
Богатые жилые дома г. Сана сохраняют облик древних замков. Они достигают 6—7 этажей, но выглядят ещё выше, т. к. окна расположены в 2—3 яруса на каждом этаже. Нижний этаж (обычно служит хлевом и складом) сложен из тёсаного камня, верхние — из красного обожжённого кирпича или жёлтого кирпича-сырца. Часто дома вплотную примыкают друг к другу, сливаясь в сплошной массив. На фасаде выбеленные орнаментальные междуэтажные фризы и обрамления арочных, круглых или прямоугольных окон выделяются белым кружевом на фоне стен. В световые проёмы вставлялись тонкие пластины алебастра или мрамора. На плоских крышах строятся нарядные павильоны для приёма гостей и праздничных церемоний. Дома других городов, например Таиза,— также многоэтажные, но не имеют наружного декора. В *Ходейде* — дома кирпичные, оштукатуренные, с решётчатыми балконами, килевидными завершениями дверных и оконных проёмов. На фасадах — иногда резной стуковый орнамент геометрического и растительного характера. В прибрежной полосе Й.— хижины с крышей дуговидного профиля, оплетённые камышом или травой по деревянному остову. Во внутренней части страны селения с высокими домами часто обнесены стеной. Отдельные усадьбы строились в виде мощных квадратных или круглых каменных башен с бойницами; их нижний этаж отводился для скота, в верхних находились жилые помещения.

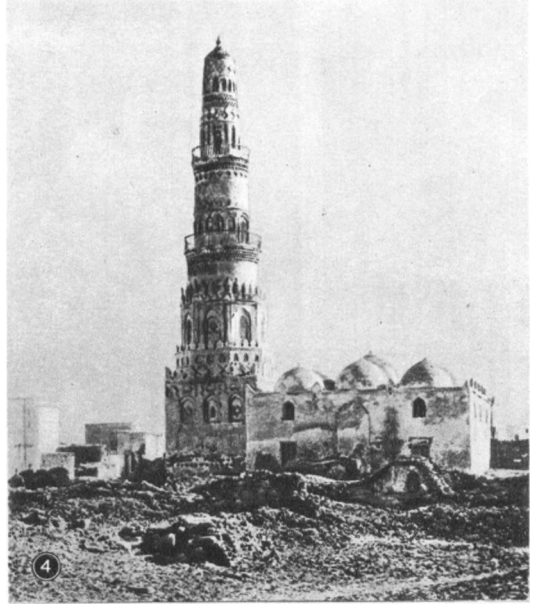
Хижины, оплетённые камышом, в старой части г. Ходейды.

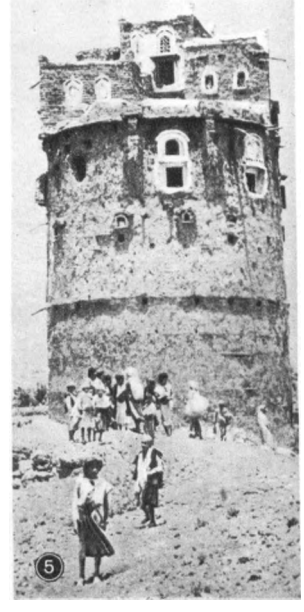
СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

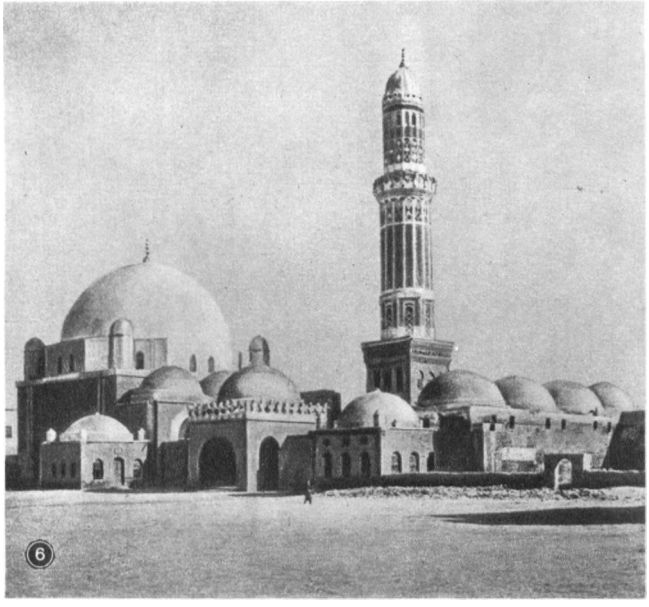
Архитектура. В 1920—50-е гг., после превращения Й. в независимое государство (1918), здания строятся преимущественно в традиционных формах (дворец имамов, ныне резиденция президента, в Сана, 1958, жилые дома в Сана, Таизе и др.), а также и европейского типа, иногда с подражанием местным приёмам (аркады, зубцы). В 1958—61 был сооружён, при помощи советских специалистов, современный порт с посёлком в Ходейде.

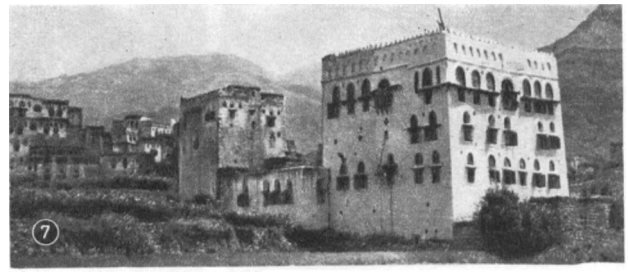


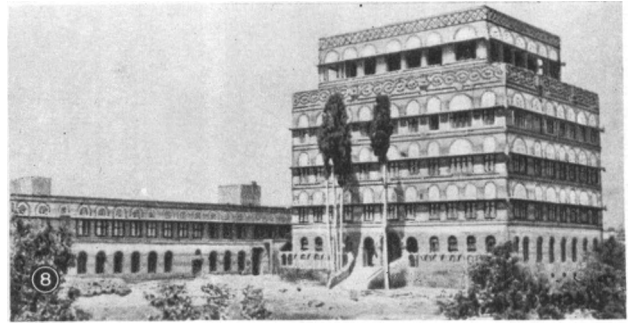




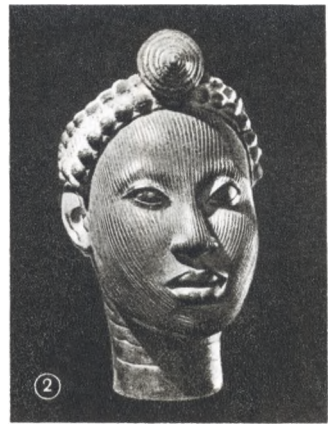
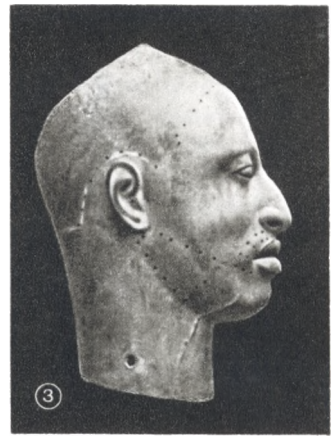


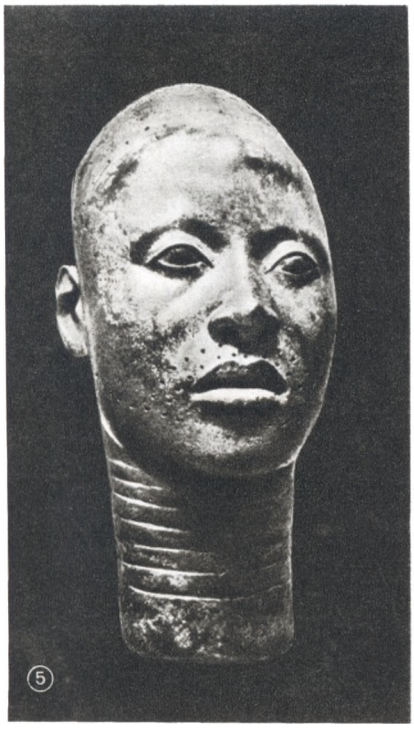


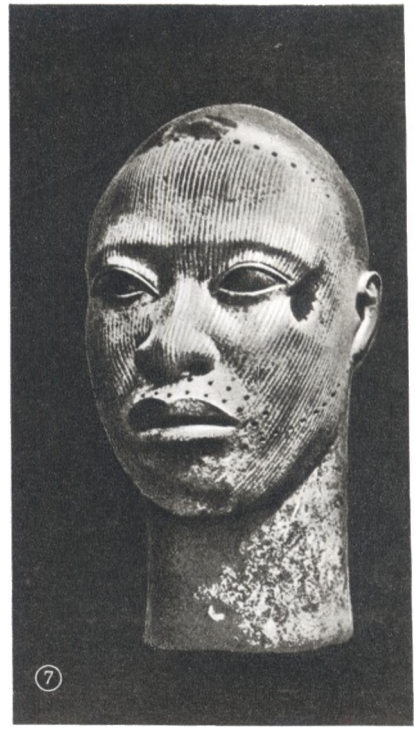




ЙЕМЕН. Архитектура. 1. Городская площадь в г. Сана. **2.** Таиз. Общий вид. Слева — мечеть аль-Ашрафия с минаретами. **3.** Дворец в Вади-Дар, близ г. Сана. **4.** Мечеть в г. Мокка (Моха). **5.** Укреплённое сельское жилище-башня. **6.** Мечеть Бакилидже в г. Сана. 17 в. **7.** Жилые дома в г. Таиз. **8.** Дворец (б. дворец имама) в г. Сана, ныне резиденция президента Йеменской Арабской Республики. Реконструирован в 1958.





ИФЕ. 1. Полуфигура царя. Музей Ифе. Нигерия. **2, 3, 5, 7.** Головы богов и обожествлённых царей Ифе. **4.** Статуэтка, изображающая царя. **6.** Терракотовая голова. Этнографический музей. Берлин. (№№ **1—5, 7** — бронза).

С образованием после революции 1962 Йеменской Арабской Республики разворачивается государственное строительство крупных промышленных сооружений, общественных зданий, ирригационных систем.

В декоративно-прикладном искусстве на протяжении веков сохраняется высокое мастерство ювелиров, оружейников, камнерезов. Изготовляются характерные кривые ножи «джамбия». Их рукоять украшена серебром и сердоликами, кожаные ножны — красным и зелёным узором и накладным серебряным орнаментом. Создаются предметы из дерева и металла, инкрустированные серебром и медью, женские украшения — серебряные филигранные подвески с камнями, ожерелья и др., геммы и печатки из халцедона, агата, кварца. Одежда, мужская и женская, украшается вышивкой шёлком и шерстью с золотой и серебряной нитью (узоры — ромбы, зигзаги, полосы). Выделываются шерстяные безворсовые ковры с яркими полосами (красные, зелёные, жёлтые).

Народное искусство: 1 — медный пояс; 2 — деревянная табакерка, инкрустированная серебром и медью; 3 — рог для пороха, украшенный серебром; 4 — серебряный кошелёк; 5 — латунная плевательница с инкрустацией; 6 — деревянная резная ступка для кофе; 7 — нож «джамбия» в ножнах.

Лит.: Пигулевская Н. В., Византия на путях в Индию, М.—Л., 1952; Крачковская В. А., Историческое значение памятников южноарабской архитектуры, «Советское востоковедение», [т.] IV, М.—Л., 1947; Handbuch der altarabischen Altertumskunde, hrsg. von D. Nielsen, Bd 1, Kph., 1927, ст. Grohmann A., Zur Archäologie Südarabiens, и др. ст.; Tawfik M., Les monuments de Ma'īn (Yemen), Le Caire, 1951 (текст на франц. и араб. яз.); Fakhry A., An archaeological journey to Yemen (March—May 1947), Service des antiquités de l'Egypte, v. I—III, Le Caire, 1951—52; Bowen B. Le Baron and Albright F. P., Archaeological discoveries in South Arabia, v. 1—2, Balt., 1952—58; Rathjens C. und Wissman H., Vorislamische Altertümer, Hamb., 1932; Rathjens C., Sabaeica, Tl 1—2, Hamb., 1953—55; Segall B., The arts and King Nabonidus, «AJA», 1955, v. 59, № 4, p. 315—318; её же, Problems of copy and adaptation in the second quarter at the first millénnium B. C., там же, 1956, v. 60, № 2, p. 165—170; Phillips W., Qataban und Sheba, L., [1955]; Pirenne J., La Grèce et Saba, P., 1955; (рец. Н. В. Пигулевской в ж. «Проблемы востоковедения», 1959, № 6, с. 186—188); её же, Le rinceau dans l'évolution de l'art sud-arabe, «Syria», 1957, v. XXXIV, p. 99—127; её же, Arabie préislamique, в кн.: Histoire de l'art, [P., 1961], p. 899—930; Grohmann A., Altarabien, в кн.: Kulturgeschichte des Alten Orients, Münch., 1962.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

КАРНА́ВУ (совр. Маин) — древний г., столица Минейского царства (7—1 вв. до н. э.); ныне — руины в долине Джауф на С. Йемена. Прямоуг. в плане г. (400 *м* × 250 *м*) был построен на искусств. террасе (15 *м* выс.) и обнесён стенами с двумя воротами — западными с предвратным сооружением и восточными. Прямоуг. сеть улиц с широкой магистралью, соединяющей ворота. Остатки дворца (?) и трёх храмов. В 750 *м* к С.-В. от г.— руины большого храма Расф (между 550—450 до н. э.) из блоков тёсаного известняка: прямоуг. в плане, вытянутый с З. на В., обнесён стеной с двумя входами на В. и З.; внутри — ряд из 4 гранитных колонн, перистиль с двумя парами кв. столбов (розовый гранит) и святилище с 6 кв. столбами; украшен рельефами (изображения горных баранов, змей, трёх танцующих девушек, растит. орнаменты).

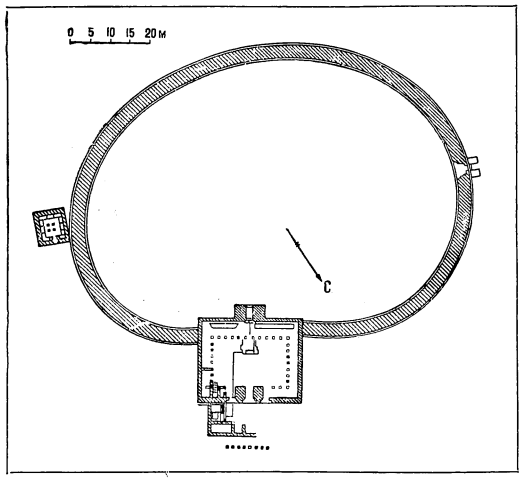
В окр.— руины **г. Харим** с незначит. остатками 4 храмов и большого храма вне стен с порталом (выс. ок. 4 *м*) из гранитных блоков, украш. рельефами.

МАЙН — совр. назв. древнего г. *Карнаву*.

МА́РИБ — древний г. к С.-В. от Сана, столица Сабейского царства (с 11 в. до н. э.). Прямоуг. в плане г. (пл. 90—100 *га*) был обнесён стеной.

Музей.

В 4—5 *км* к Ю.-В. — руины **храма Аввам** (совр. назв. Харам, или Махрам-Билкис), посвящ. богу луны Алмакаху. В плане — овал (дл. ок. 112 *м*, шир. ок. 75 *м*), обнесённый стеной казематного типа (толщина у основания св. 4 *м*, верх разрушен) из больших (до 1,5 *м* дл.) блоков известняка. Стена (выс. 9—9,5 *м*)



План храма Аввам близ Мариба. 8 в. до н. э., предвратное сооружение — 5 в. до н. э.

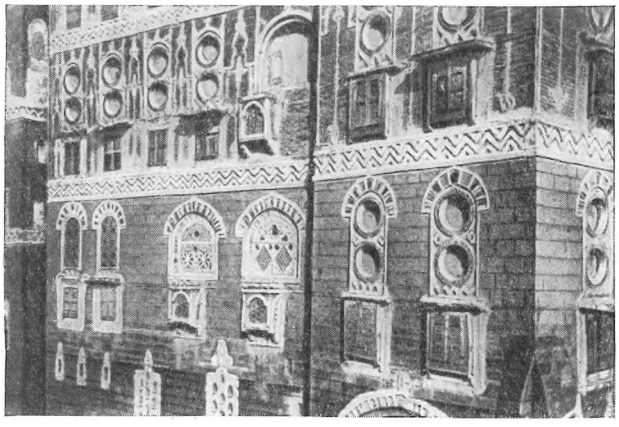
завершалась карнизом из двух выступающих рядов камня и была украшена надписями с датами стр-ва (8 в. до н. э.) и перестроек (до 1 в. до н. э.). Пл. внутри овала не обследована. Предвратное сооружение гл. входа на С.-В. (5 в. до н. э.) представляло собой двор (24 *м* × 19 *м*), окруж. гал. с покрытием на 32 кв. столбах; внутри стены оформлены 64 ложными окнами. Во двор ведут тройные ворота, перед к-рыми позднее был сооружён портик из 8 кв. столбов. С Ю.-В. к овалу примыкал прямоуг. в плане 4-столпный мавзолей (7,73 *м* × 8,34 *м*).

В 4,5 *км* к З. от М.— развалины знаменитой **Марибской плотины** (7 в. до н. э.): земляная дамба (дл. 577,5 *м*, выс. 14 *м*) с кам. облицовкой и двумя мощными водораспределительными сооружениями.

Лит.: Grohmann A., Märib, в кн.: Encyclopaedia of Islam, v. III, L., 1936.

САНА́ — столица Й. Находится в центре страны, на выс. 2400 *м* над уровнем моря, в окружении гор. Упоминается с 1 в. Древняя вост. часть («Старый г.») и зап. часть (Бир-аль-Азаб, или «Садовый г.»), сложившаяся в 17—20 вв., образуют в плане подобие восьмёрки, вытянутой с В. на З. на 5 *км*. К зап. части примыкал еврейский квартал. «Старый г.» обнесён сырцовой стеной (дл. 12 *км*, выс. 10 *м*, толщина 4—4,5 *м*) с 128 башнями и 8 воротами (4 заложены); гл., юж.,— «Ворота Йемена» (совр. вид — 17 в.). Внутри г.— лабиринт кривых узких улиц и тупиков. В вост. конце — заброшенная цитадель на месте замка Гумдан (2 в., разрушен в 7 в.). Св.40 мечетей, 12 бань, караван-сарай. Гл. **мечеть аль-Джама аль-Кебир** (670-е гг., расширялась в 705—714, 911, 1113) с двором, обнесённым аркадами на 174 колоннах, и двумя минаретами (879, перестроены в 1261). Среди двора — святилище в виде куба из рядов красного и чёрного камня (по преданию — камень замка Гумдан, от к-рого, возможно, сохранились также барельефы зверей и птиц, помещённые на сев.-зап. фасаде мечети). Близ цитадели — мечеть Бакилидже (17 в.) с 16-гранным минаретом, украш. (подобно домам) белым узором по красному кирп. В «Садовом г.», также окруж. сырцовой стеной с полукруглыми башнями,— дома богатых горожан среди садов, обнесённых стенами. На границе со «Старым г.»— б. дворец имамов (разрушен в 1871, восстановлен в 1958). От дворца идут 2 гл. улицы к воротам Баб-ар-Руа и Баб-аль-Каа. У стен дворца — госпиталь (европ. постройки), неподалёку — Дом гостеприимства (для приезжих), в к-ром комнаты выходят во двор с аркадами и фонтаном. В одной из комнат — музей с пам. древности.

Фрагмент фасада жилого дома в Сана.



В 15 *км* к С.-З. от С.— летний дворец в **Вади-Дар**; в 10 *км* к С.-В.— с. **Кавкабан** с древними руинами.

Лит.: Rathjens C. und Wissmann H., Südarabien-Reise, Bd 3, Hamburg, 1934, S. 137—55; Pawelke G., Yemen. Das Verbotene Land, Düsseldorf, 1959, S. 141—61.

СИРВА́Х (аль-Хариб) — древний сабейский г., ныне поле руин (пл. 258 *м* × 238 *м*) в 30 *км* к З. от Мариба. На юж. стороне г.— остатки массивной стены с зубцами и башнями на углах. Руины большого **храма**, посвящ. богу луны Алмакаху (8 в. до н. э.): в плане — вытянутый прямоугольник (прибл. 72 *м* × 30 *м*) с апсидой на В. Обнесён двойной стеной (выс.10,5 *м*) из хорошо отёсанных блоков известняка. Гл. вход, вероятно, был на зап. стороне, где сохранилось 5 монолитных пилонов, по-видимому, часть пропилеев. На Ю.— второй вход, над к-рым — фриз с изображением голов горных баранов. Руины ещё 4 храмов, прямоуг. в плане, нек-рые с портиками.

СИРВА́Х (Архаб) — один из древнейших сабейских гг., в 50 *км* к С. от Сана. Руины прямоуг. **храма**, обнесённого стенами с двумя входами на длинных сторонах. В юго-вост. стене снаружи — ниша, к-рой соответствует ниша на внутр. стороне сев.-зап. стены. Внутри двора был бассейн, окруж. колоннами (16- и 8-гранными), за ним — обнесённое стеной святилище с 12 колоннами и нишей для статуи.

ТАЙЗ — г., вторая столица Й., б. резиденция имамов на юге страны. Ограждён сырцовой стеной с 2 воротами и цитаделью. Дома — кам., башнеобразные, в 3—4 этажа. Мечети, белёные снаружи. Гл. **мечеть аль-Музаффар** (13—14 вв., реставрирована в 17—18 вв.) с двумя большими и 20 малыми куполами и минаретом. **Мечеть аль-Ашрафия** (13 в.) с одним большим и множеством малых куполов и двумя минаретами; к мечети пристроена гробница имама, декориров. внутри резным стуком. Мечеть Махдабия с куполами, но без минарета. Вне стен старого Т. растёт новый г., в котором наряду с традиционными домами строятся здания европ. типа: Министерство иностр. дел, гл. почтамт, лётная школа, госпиталь и др.

В 25 *км* к С.-В.— **мечеть Джанадия** (632; кам. и обожж. кирп.), окруж. стеной (14 *м* выс.) с зубцами; во дворе — с 3 сторон аркады, с 4-й — молитв. зал. В центре двора — гранитный обелиск, служащий солнечными часами. 8-гранный минарет (73 *м* выс.). Ранее здесь находился крупный ср.-век. г. Джанад.

Лит.: Pawelke G., Yemen. Das Verbotene Land, Düsseldorf, 1959, S. 57—68, 101—110.

Дома в посёлке порта г. Ходейды, построенного советскими специалистами. 1958—61.

ХОДЕ́ЙДА — г., гл. порт Й. на Красном море. От ст. стены, ограждавшей г., сохранились лишь вост. ворота Баб-аль-Мушриф. Узкие извилистые ул. с кам. постройками. Большая мечеть в форме закрытого купольного зала. К морю выходят правительственные и общественные здания. Совр. портовые сооружения и посёлок построены при помощи сов. арх. (1958—61, начальник строительства Г. Я. Пясецкий, гл. инж. А. Т. Аладьев).

ХУ́ККА — с. в 35 *км* к С. от г. Сана. В 300 *м* к Ю.— руины химьяритского г. (115 до н. э.— 6 в. н. э.). На небольшом холме — остатки **храма солнечного божества Дат Бадан** (между 100 до н. э.— 100 н. э.): мощёный кам. плитами двор (12,2 *м* × 12,2 *м*) окружён с 3 сторон колоннадой, с 4-й — зап. стороны — святилище; с В.— вход, с С. и Ю.— прямоуг. помещения. 8-гранные колонны со ступенчатыми капителями. Найдены фрагменты росписи (белый линейный орнамент на сером фоне), рельефов (виноградная лоза и лев, нападающий на быка), кам. водосливы в форме бычьих голов, бронзовые головки львов, украшавшие обрез крыши.

Лит.: Rathjens C. und Wissmann H., Südarabien-Reise, Bd 2 — Vorislamische Altertümer, Hamb., 1932, S. 13—97.

Авторы: В. Л. Воронина (средневековье, современность и справки о городах), А. Г. Лундин [древний период и справки о Сирвахе (аль-Харибе) и Сирвахе (Архабе)]. Консультант Б. Г. Сейранян.

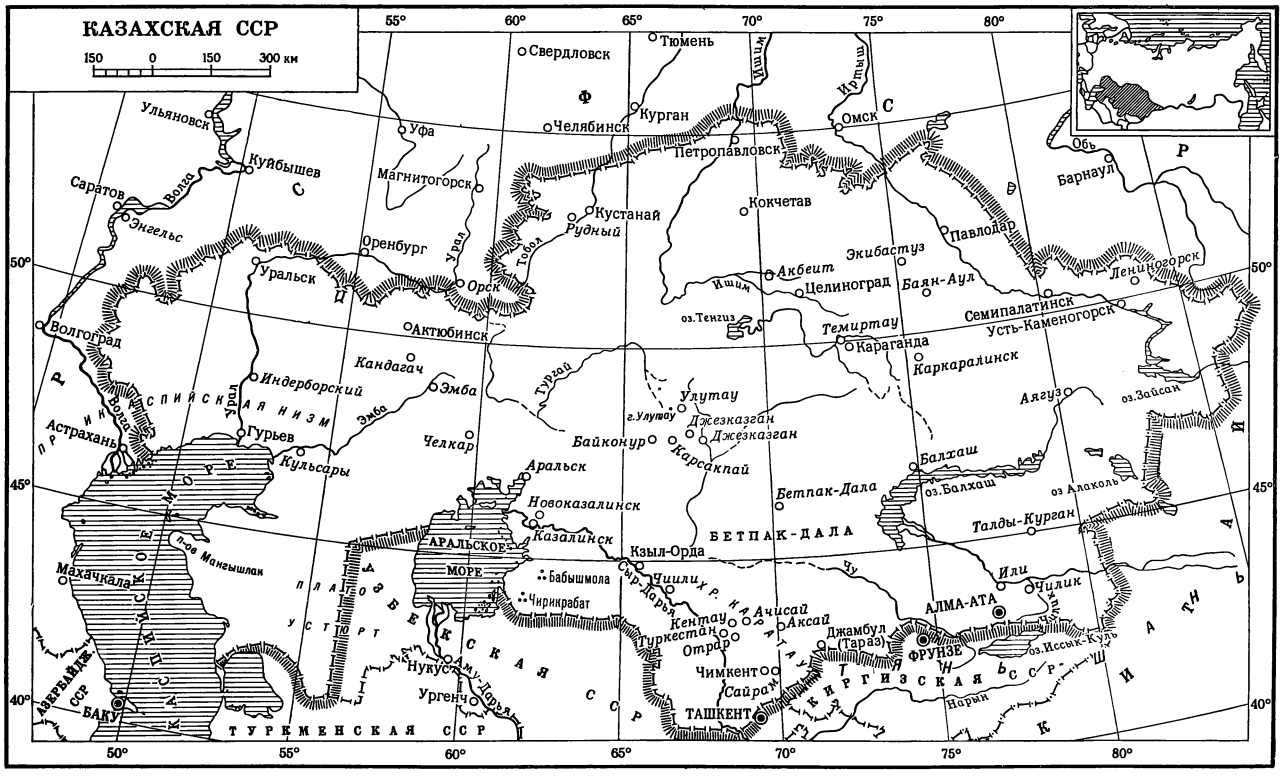
КАЗАХСКАЯ ССР

(КАЗАХСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. КАЗАХСТАН. ҚАЗАҚСТАН СОВЕТТІК СОЦИАЛИСТІК РЕСПУБЛИКАСЫ. ҚАЗАҚСТАН)

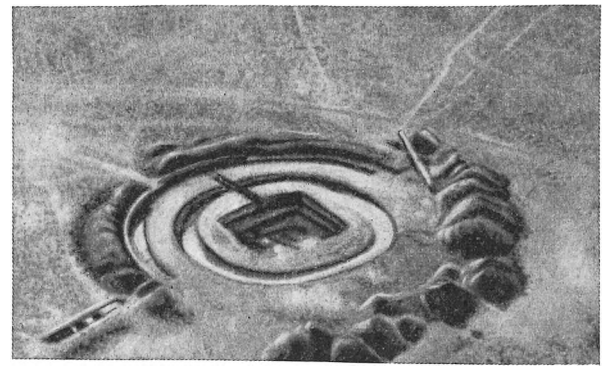
Памятники архитектуры и искусства на территории Казахстана, одной из союзных республик СССР, восходят к глубокой древности. В средние века преобладание кочевого образа жизни в отдельные периоды (особенно после монгольского нашествия), а также другие социально-экономические условия привели к ограниченному развитию архитектуры и вызвали преимущественное развитие в К. специфических форм декоративно-прикладного орнаментального искусства. Коренные преобразования жизни казахского народа в советское время привели к развитию всех видов изобразительного искусства и архитектуры.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

На территории К. сохранилось множество разновременных наскальных изображений. Наиболее ранние из них восходят к верхнему палеолиту (нанесённые красной краской изображения животных и людей на потолке одной из Баян-Аульских пещер, Павлодарская обл.) и неолиту (вы-



битые силуэтные изображения горных козлов, маралов, сцен охоты в горах Тесиктас и Караунгур — Сев. Прибалхашье, и др.).

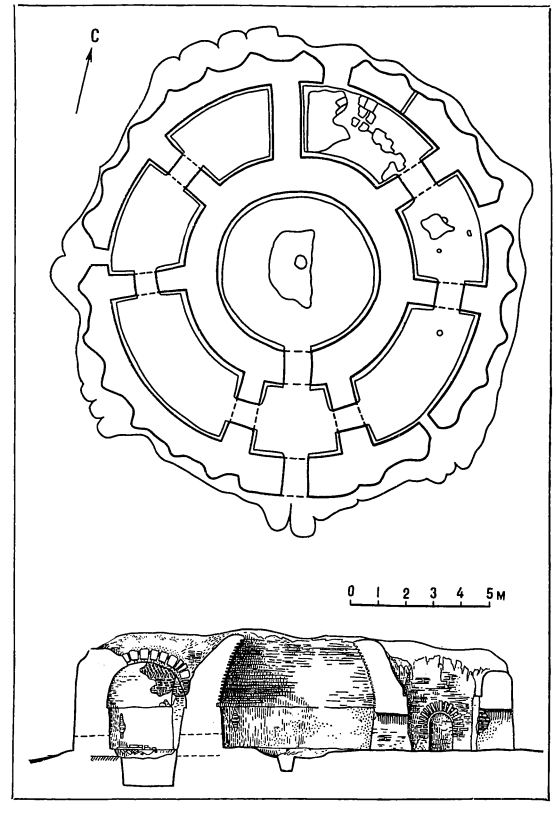


Раскопки погребального сооружения № 6 на городище Тегискен. 9—8 вв. до н. э.

В эпоху бронзы (2-е — начало 1-го тысячелетия до н. э.) племена, населявшие К., занимавшиеся пастушеским скотоводством, земледелием, охотой, оставили многочисленные памятники, относящиеся к андроновской культуре (названа по месту первых находок — с. Андроново, близ Ачинска, см. *РСФСР*). Поселения этого времени (Атасуйское, Каркаралинское — Карагандинская обл., Алексеевское — Кустанайская обл., Тасты-Бутак — Западный К., и др.) состояли из 10—40 обширных (80—250 *м*²) одно- и многокамерных прямоугольных жилищ-полуземлянок, со стенами из брёвен или крупных каменных плит, вертикально врытых в землю, и хозяйственных построек. Культовые сооружения — дольмены, менгиры, кромлехи, погребальные ограды из огромных каменных плит (могильник Бегазы, Центральный К.), курганы. К периоду поздней бронзы (9—8 вв. до н. э.), по-видимому, относятся погребальные сооружения могильника Тегискен (Кзыл-Ординская обл.) из крупного сырцового кирпича, в которых умело сочетаются квадратные и круглые в плане помещения. Искусство эпохи бронзы представлено гл. обр. геометрическими орнаментами, нанесёнными резьбой, насечкой, штампом на глиняные сосуды, наскальными изображениями (в ущелье Тамгалы, Алма-Атинская обл., и др.). К периоду поздней бронзы относятся каменные тотемические изваяния (медведя, барана и др.).

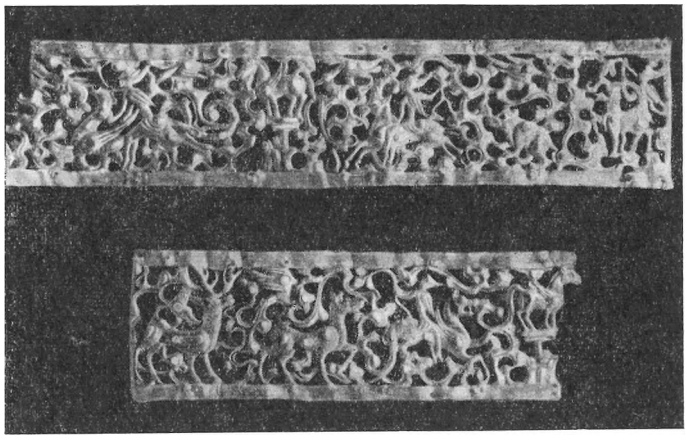
В 9—8 вв. до н. э., в период создания племенных союзов, на территории К. складывается кочевое скотоводческое хозяйство, в южных районах — в комплексе с земледелием. У саков, населявших К. в 7—4 вв. до н. э., усуней и кангюй (3 в. до н. э.— 4 в. н. э.) наряду с переносным жилищем — войлочной юртой, были оседлые поселения с укреплёнными общинными домами из «пахсы» (битой глины) или крупноразмерного сырцового кирпича. Поселения окружались валом и мощными (до 5 *м* толщины) глинобитными или сырцовыми стенами: напр., большое овальное в плане (850 *м*×600 *м*) городище Чирикрабат (Кзыл-Ординская обл.). Сохранились величественные курганы (8—17 *м* высоты, 45—106 *м* в диаметре) с каменной облицовкой насыпи и бревенчатой камерой захоронения (могильник Бесшатыр на реке Или) или погребальными многокамерными сооружениями из пахсы или сырца (в Чирикрабате, Бабышмола II и др.). Уникальное для этого времени купольное погребальное сооружение найдено в комплексе Баланды (Баланды II). Кроме укреплённых оседлых поселений, усуни и кангюй имели также города-ставки [Чигу в Семиречье (область к Ю.-В. от озера Балхаш), Битянь на Сыр-Дарье]. С выделением родоплеменной знати внутри поселений стали возводить цитадель-замок (городище Алтын-асар в Кзыл-Ординской обл.).

Купольный мавзолей Баланды II. 4—2 вв. до н. э. План и разрез.



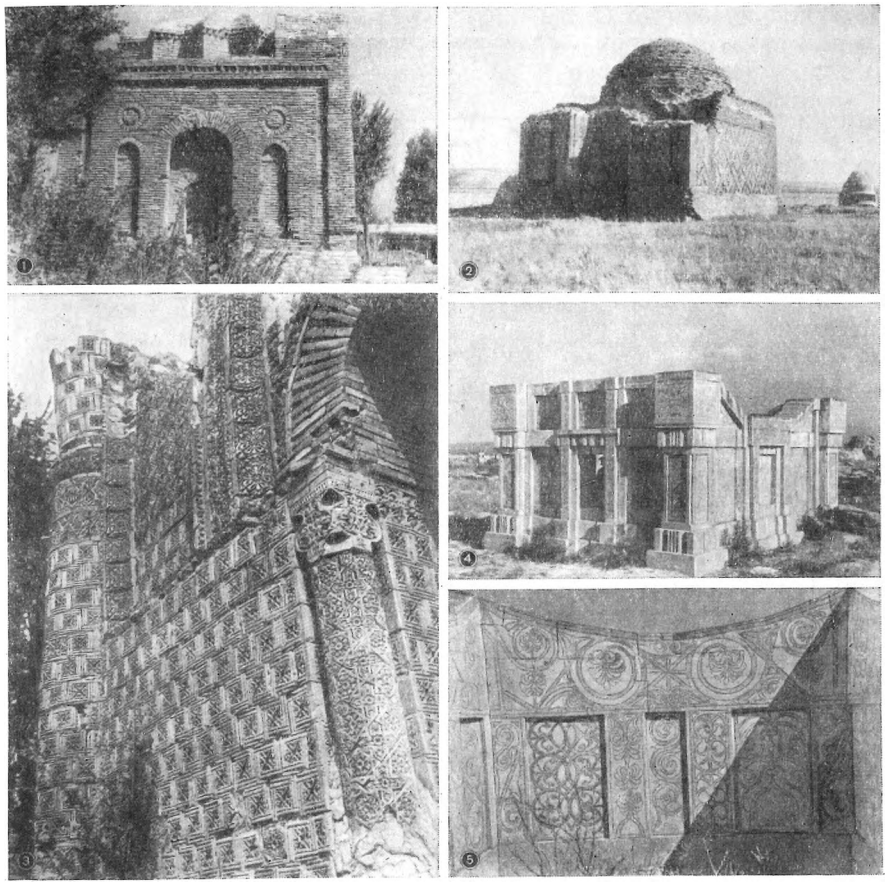
Сакский бронзовый котел из Семиречья. Центральный музей Казахстана. Алма-Ата.

Для искусства саков, являющегося одним из важных звеньев скифской культуры (см. *Скифы*), характерны изображения реальных



Диадема из Каргалинского клада. 1 в. до н. э.—2 в. н. э. Центральный музей Казахстана. Алма-Ата.

и фантастических зверей, входящие в круг «звериного стиля». Это — плоскорельефные изображения на нашивных деревянных бляхах, обтянутых золотой фольгой (из могильников Кула-Журга и Чиликта в Вост.-Казахстанской обл. и др.), золотые фигурки Тасмолинского клада (Павлодарская обл.), литые бронзовые изображения баранов, козлов, крылатых пантер на котлах и жертвенниках из Семиречья (Центральный музей К., Алма-Ата), литая бронзовая пряжка из Берккаринского могильника (3—2 вв. до н. э.) с рельефным изображением льва, держащего в пасти птицу. В ювелирном искусстве усуней на рубеже н. э. появляется ажурная техника. Замечательный пример — уникальная диадема из *Каргалинского клада*, в которой на ажурном фоне из переплетающихся растений изображены с большим динамизмом фигуры людей, оленей, птиц, крылатых коней и драконов. Художественные изделия первых веков н. э., найденные в степях К., отличаются несколько тяжёлыми, но чёткими формами, простой монументальной отделкой, в которой преобладает орнамент, гл. обр. геометрический. Таковы золотые пластины диадемы из погребения 4—5 вв. близ аула Канаттас (Карагандинская обл.), украшенные треугольниками из зерни и двумя рядами необработанных красных камней, эффектно сочетающихся с тускло-жёлтым золотом; находки из района посёлка Боровое и др.



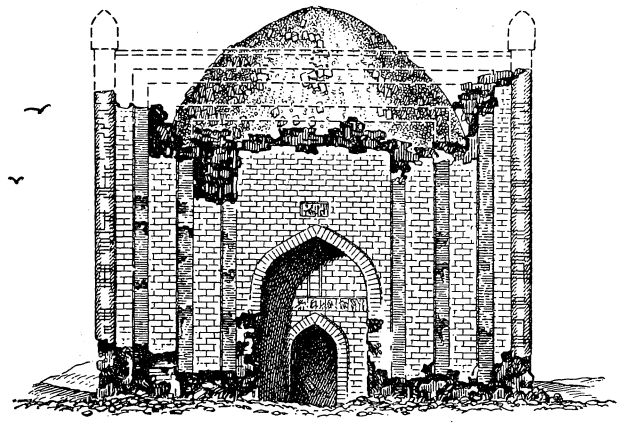
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

6—13 вв. Архитектура. В периоды, когда территория К. входила в состав Тюркского каганата (6—8 вв.), а затем (8—10 вв.) в Тюргешский и Карлукский каганаты, развивались города Исфиджаб (с 11 в.— *Сайрам*), Тараз (ныне *Джамбул*), *Отрар* и др., сооружались военные крепости и укреплённые замки-усадьбы феодалов. Интересен замок городища Баба-ата (сев. склоны Каратау) — сырцовое здание (высота 6 *м*) с центральным

Мемориальные сооружения 10—19 вв. 1. Мавзолей Бабаджи-хатун. 10—11 вв. Боковой фасад. 2. Мавзолей Алаша-хан. 2-я половина 13 в. 3. Мавзолей Айша-Биби. 11—12 вв. Фрагмент главного фасада. 4. Сагана-там Нурмухаммеда в некрополе Асан-Ходжа на реке Эмбе. Конец 19 в. 5. Сагана-там Ахмеда Жаналина в некрополе Сейсен-ата на плато Устюрт. Конец 19 в. Орнаментальная резьба по камню в интерьере.

8-гранным залом и помещениями, перекрытыми куполами со световыми люками, в котором заметно стремление воплотить образ юрты. Уникален для К. незаконченный комплекс замка Тас-Акыр (Джамбульская обл.), сооружённый из крупных блоков камня. От 8—10 вв. сохранились ранние мавзолеи конусообразной формы, сложенные из тонких каменных плит (Домбаул, Карадын — в Карагандинской обл., мавзолей Козы-Корпеша и Баян-Слу на реке Аягуз, к С.-В. от озера Балхаш).

В Юж. К. в период государства Караханидов (10—12 вв.) с ростом торговли и ремесла развиваются города. Для многих из них, возникших на базе древних поселений (Тараз и др.), была характерна трёхчастная структура: цитадель, «шахристан» (городские кварталы) и «рабад» (предместье). Города, складывавшиеся позднее, как правило, цитадели не имели (например, в Сев. и Вост. К.). С распространением ислама в К. появляются новые типы зданий — мечети, медресе. Строятся «сардобы» (перекрытые куполом бассейны), бани, караван-сараи, мавзолеи.



Мавзолей Сырлы-там. 11—12 вв. Главный фасад (зарисовка).

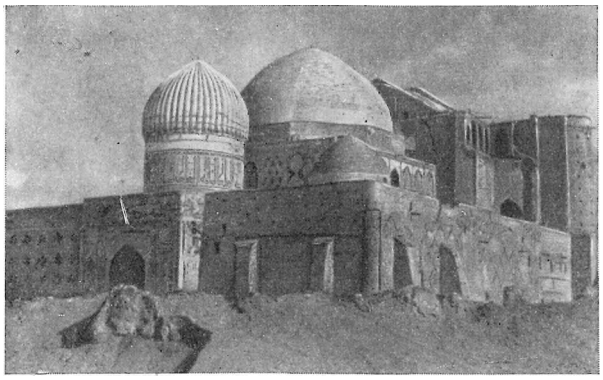
Выработанные в это время формы монументальных сооружений и архитектурно-строительные приёмы (широкое применение обожжённого кирпича, облицовка стен резной терракотой, арочно-купольные конструкции, антисейсмические деревянные связи и др.) легли в основу дальнейшего развития зодчества К. Складывается тип мемориального сооружения, квадратного в плане, сначала центрического, в дальнейшем портального, перекрытого сферическим или коническим куполом на арочных парусах. Характерным ранним образцом такого типа построек является мавзолей *Бабаджи-хатун* (10—11 вв., Джамбульская обл.) со скромной отделкой кирпичной кладкой, с гранёными барабаном и куполом и повышенной стеной главного фасада — прообразом портала. Этот тип почти повторён в мавзолее Байтака (1-я пол. 13 в., Актюбинская обл.) и получил развитие в портально-купольных мавзолеях 11—13 вв.— Аяк-Хамыр, *Алаша-Хан*, Джочи-хан (Центральный К.), в декор которых включены поливные плитки, Сырлы-Там (Кзыл-Ординская обл.) и др. Уникален по богатству декора (из резных терракотовых плиток с геометрическим и растительным орнаментом) на фасадах мавзолей *Айша-Биби* (11—12 вв.).

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. В средние века продолжают развиваться и обогащаться традиционные формы орнамента. Крупные чёткие узоры мягких пластичных очертаний украшают изделия из дерева, кожи, камня, металла, глиняную посуду.

В степях кочевники ставили каменные изваяния мужчин и женщин, иногда в одежде с поясом, с оружием и украшениями. Лица их обычно выполнены по определённым канонам, фигуры статичны, в руках часто держат сосуд.

В южных районах К. заметно взаимопроникновение кочевнической и земледельческой культур. Ко 2-й пол. 1-го тысячелетия относятся терракотовые статуэтки, выполненные согдийскими мастерами-колонистами, светильники, глиняные гробики-«оссуарии», часто круглые, в форме юрты. Иногда на крышках оссуариев помещались скульптурные головы, в которых несколькими защипами пальцев создавалось выразительное лицо, полное отчаяния, гнева, печали (находки на территории г. Джамбул). Широко распространена на юге К. нарядная глиняная посуда, украшенная налепным, резным и штампованным орнаментом, подражающим декорировке металлической среднеазиатской посуды. С 9 в. появляется полихромная поливная посуда. Крупным центром производства её был г. Тараз, для керамики которого характерно сочетание чёрного, коричневого, жёлтого, красного цветов; в орнаментике — растительные мотивы, розетки и медальоны.

13—18 вв. Архитектура. После разрушительного монгольского нашествия (1-я четверть 13 в.), со 2-й пол. 13 в. начинают возрождаться города, возводятся монументальные сооружения. В 14 в., в период государства Белой Орды, в долине Сыр-Дарьи восстанавливаются очаги земледелия, развиваются ремесло и торговля. В 70-х гг. 14 в. достигает наибольшего расцвета столица Белой Орды г. *Сыгнак*. В г. Ясы (ныне г. *Туркестан*) в конце 14 в. создаётся замечательный комплекс мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави — грандиозное сооружение, включающее более 30



Мавзолей Ходжа Ахмеда Яссави в г. Туркестане. Конец 14 в. Вид с северо-востока.

разнообразных помещений, сгруппированных вокруг обширного центрального зала. Огромный портал, фасады и купола облицованы полихромными глазурованными плитками.

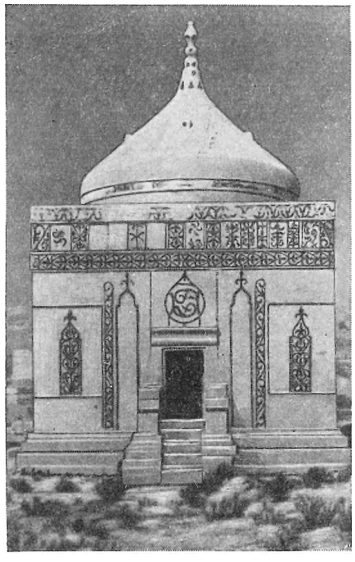
Междоусобные войны (15—16 вв.) и джунгарские нашествия (40-е гг. 17 в.— 20-е гг. 18 в.) привели в упадок экономику и культуру К., прекратили существование многих старых городов. Вместе с тем в 17—18 вв., с проникновением в К. царской России, вдоль западных, северных и сев.-вост. границ территории К. возникали русские военные укрепления—Уральск, Гурьев, Семипалатинск, Усть-Каменогорск, Петропавловск и др., позднее разраставшиеся в города нового для К. типа. Возводились мавзолеи упрощённой архитектуры, низкие, квадратные в плане, с высокими коническими или шлемовидными куполами: мавзолеи Шик-нияза и Кармакчи-Ата (17 в., Кзыл-Ординская обл.), мавзолей в Сузаке (17 в.), мавзолей Тулека (18 в., Карагандинская обл.).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 19 — начала 20 вв.

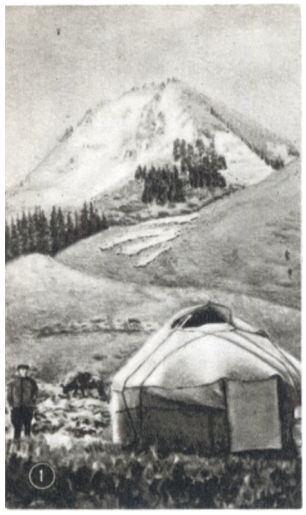
Архитектура. Заметный подъём экономики после окончательного присоединения К. к России (60-е гг. 19 в.) вызвал оживление строительной деятельности. Отражая социальный и национальный состав населения, города дореволюционного К. состояли из обособленных частей, отличавшихся характером застройки и уровнем благоустройства. В городах Сев. и Вост. К., возникших на базе военных укреплений, обычно имелись 4 основные части: крепость, казачья станица, т. н. татарская слободка и собственно город. Для старых городов Юж. К. было характерно деление на «Старый» и «Новый» город. Наряду с преобладающими 1-этажными деревянными и саманными домами строятся, гл. обр. в духе русской архитектуры того времени, административные и торговые здания, железнодорожные вокзалы. Сооружаются также мечети и медресе.

В строительстве мавзолеев возрождаются традиции казахских арочно-купольных конструкций (из обожжённого и сырцового кирпича), применение орнаментированных терракотовых и поливных облицовочных плиток. В отделке используются резьба по камню и стенные росписи (примитивные жанровые сценки, предметы быта и др.). В Зап. К. применялись стандартные блоки-плиты из камня-ракушечника. Мавзолеи возводились портально-купольные из обожжённого кирпича (Жуздень, 1-я пол. 19 в., Торт-Кара, 40-е гг. 19 в.,—оба в Карагандинской обл.; Шокая, сер. 19 в., и Кара-Сопы, 70-е гг. 19 в.,— оба в Южном К.) или купольно-центрические из ракушечника (в местности *Сенек* на п-ове Мангышлак, на плато Устюрт и др.). В Зап. К. в конце 19— нач. 20 вв. были распространены «сагана-тамы» — надгробные сооружения оригинального типа, известного ещё в средневековье: прямоугольные в плане, без крыши; продольные стены несколько выше торцовых; поверхность стен украшена резьбой. Часто встречаются «кулуп-тасы» — каменные резные столбы-памятники, ведущие своё происхождение от древних изваяний.

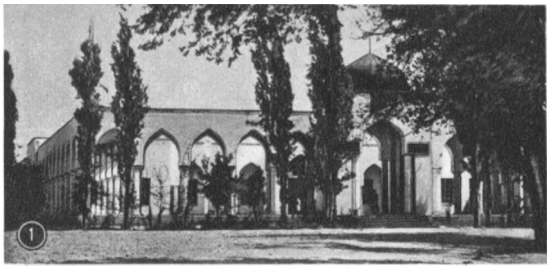
Мавзолей Нурбергена Калишева в Сенеке на полуострове Мангышлак. Конец 19 в. Мастер Дутбай Жандаулетов.

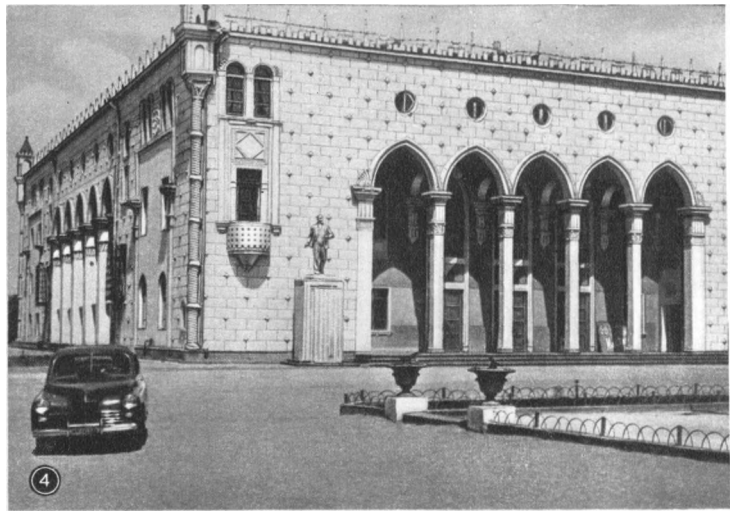


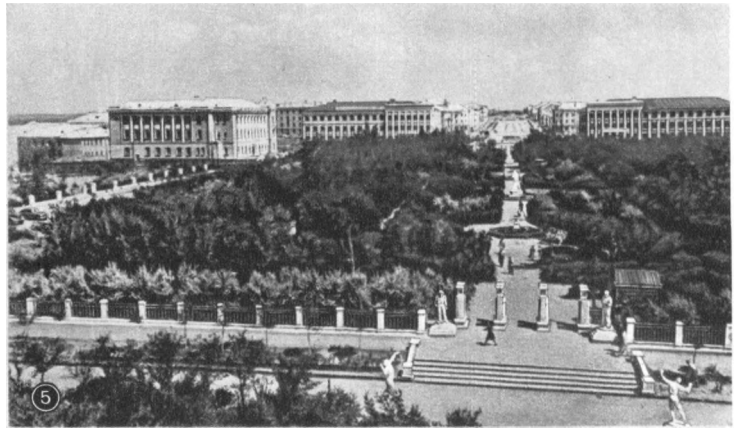
Народное декоративно-прикладное искусство, являвшееся основным в К. на протяжении столетий в условиях скотоводческого кочевнического хозяйства, получило в это время особенно яркое развитие. Юрта, бытовые предметы, одежда — всё украшалось самобытным казахским узором, корни которого уходят в глубь веков. Для него характерны симметричность композиции, плоскостность рисунка, чёткость крупных форм, объединённых цветом и ритмом. Народные названия элементов узора — бараньи рога (кошкар-муиз), верблюжий след (туйе-табан), голова змеи (жылын-бас) и др.—дают представление о его реальных основах и связи с сак-

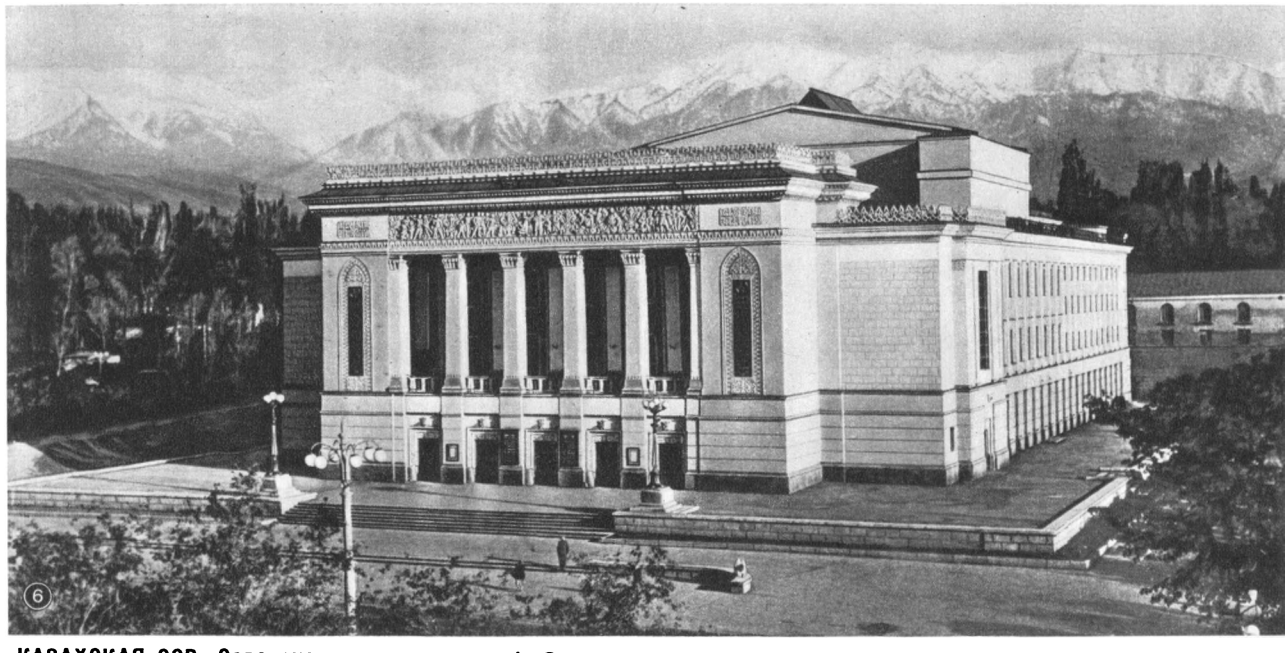


КАЗАХСКАЯ ССР. Советское искусство. 1. А. Кастеев. «Горное пастбище». 1951. Акварель. **2.** Ч. Валиханов. «Сартай из рода Сары Багиш». Рисунок. **3.** А. Кастеев. «Купленная невеста». 1938. **4.** Л. П. Леонтьев. «Казахстанские ковровщицы». 1949. Музей искусства народов Востока. Москва. **5.** М. С. Лизогуб. «Сказка». 1958. **6.** А. М. Черкасский. «Аллея карагачей». 1955. **7.** Сахи Романов. Из иллюстраций к сказке «Сорок небылиц». Карандаш, гуашь. 1954—55. **8.** Н.-Б. Нурмухаммедов. «Папа идёт». 1960. (№№ **1, 3, 5, 6, 8** — Казахская художественная галерея, Алма-Ата).

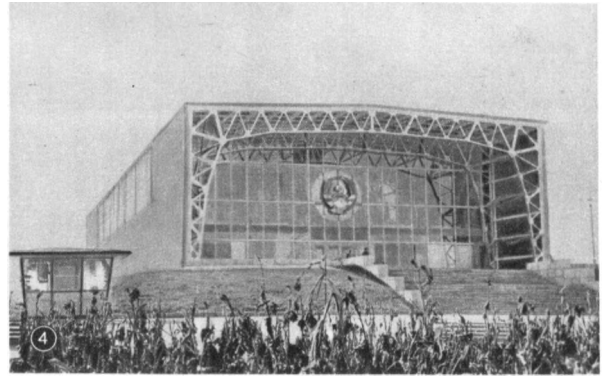


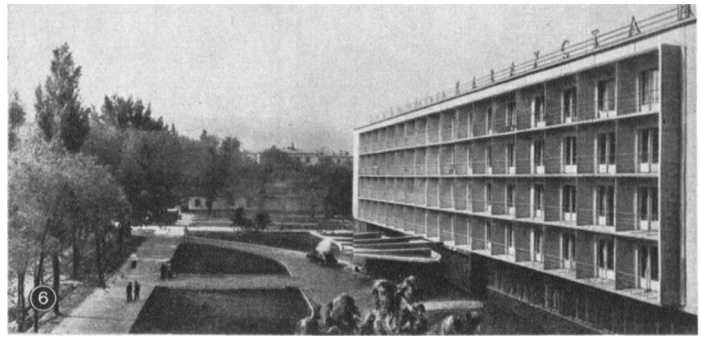




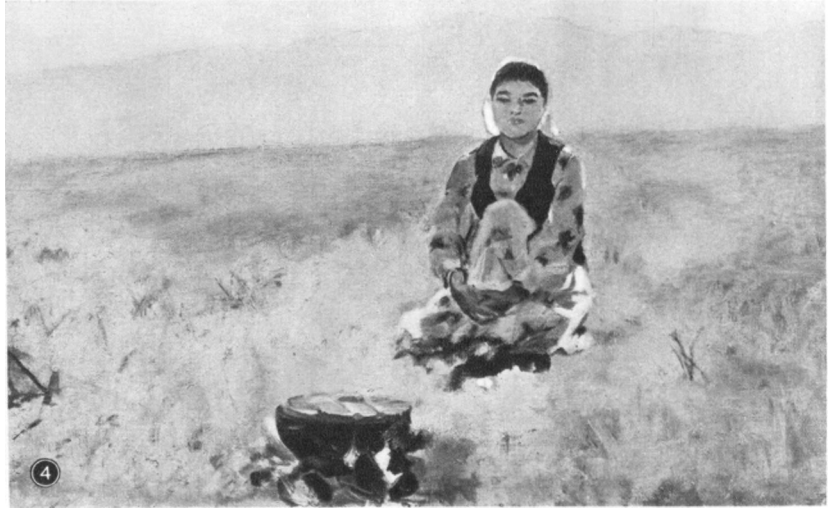


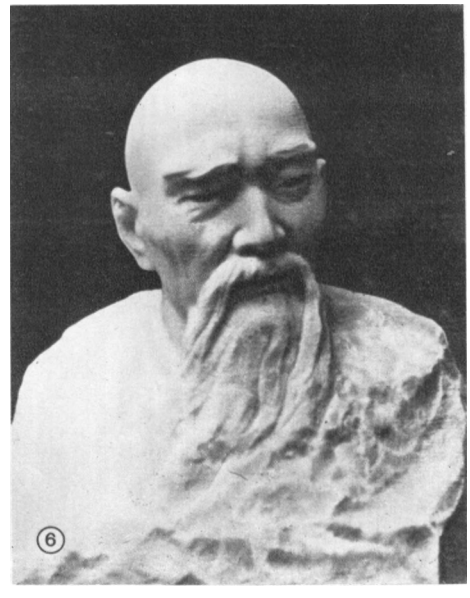
КАЗАХСКАЯ ССР. Советская архитектура. **1.** Сельскохозяйственный техникум (б. Сельскохозяйственный банк) в Кзыл-Орде. 1926—27. **2.** Г. Г. Герасимов. Главный почтамт в Алма-Ате. 1931—34. **3.** Г. А. Вознюк. Институт иностранных языков в Алма-Ате. 1937. **4.** С. В. Васильковский, А. В. Арефьев. Дом культуры в городке нефтяников в Гурьеве. 1945. **5.** Сквер им. С. Орджоникидзе в Караганде. **6.** Н. А. Простаков. Казахский театр оперы и балета им. Абая в Алма-Ате. 1941.



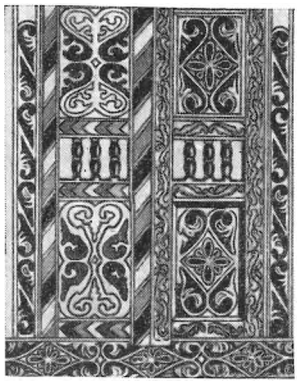


КАЗАХСКАЯ ССР. Советская архитектура. **1.** А. В. Щусев, Н. А. Простаков. Главное здание Академии наук Казахской ССР в Алма-Ате. 1957. **2.** Б. Р. Рубаненко, Г. А. Симонов, А. Р. Корабельников, Л. Г. Голубовский. Дом правительства Казахской ССР в Алма-Ате. 1958. **3.** М. А. Гура. Универмаг в Алма-Ате. 1960. **4.** Главный павильон Выставки достижений народного хозяйства в Алма-Ате. 1962. **5.** А. К. Капанов, А. Я. Косов. Центральный стадион в Алма-Ате. 1959. Фрагмент южного фасада. **6.** Архитекторы Е. К. Дятлов, Ким До Сен, конструктор Ю. М. Скринский. Гостиница «Казахстан» в Алма-Ате. 1960. **7.** Областной драматический театр в Караганде. 1962.

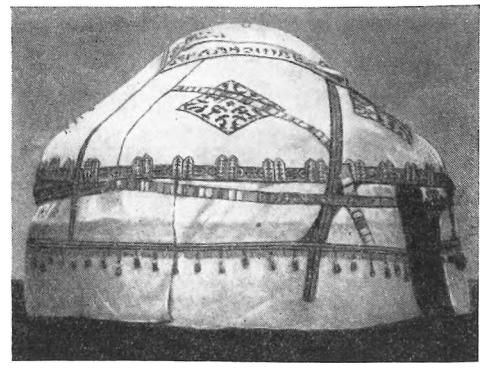




КАЗАХСКАЯ ССР. Советское искусство. **1.** М. Кенбаев. «Песня чабана». 1956. Музей искусства народов Востока. Москва. **2.** Е. М. Сидоркин. Из серии «Весёлые обманщики» (на темы казахских народных сказок). Автолитография. 1959. **3.** А. М. Степанов. Портрет художницы Р. В. Великановой. 1959. **4.** К. Тельжанов. «Жамал». 1955. Третьяковская галерея. Москва. **5.** С. Мамбеев. «У юрты». 1957—58. **6.** Х. Наурзбаев. Портрет Курмангазы. 1958. Мрамор. (№№ **3, 5** и **6** — Казахская художественная галерея, Алма-Ата).

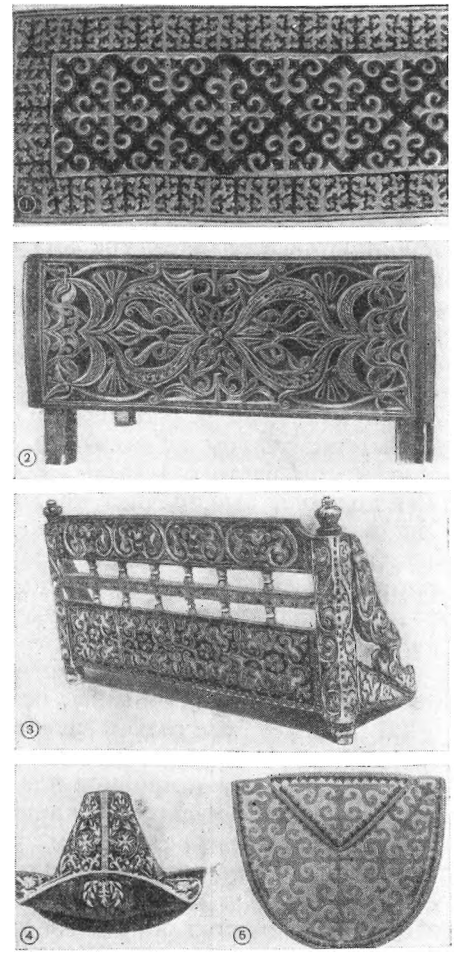


Дверь юрты. Резное дерево.



Богатая юрта.

ским «звериным стилем». Орнаментированные кошмы покрывали деревянный остов юрты, тканые узорные дорожки «бау» стягивали её, красочные тканые «баскуры» выполняли роль фриза. В убранстве интерьера главную роль играли узорчатые войлоки — «текемет» и «сырмак». Текемет — войлок с ввалянным узором, гл. обр. белого и чёрного, а также жёлтого, розового и коричневого цветов. Сырмак сшивается из войлоков разных цветов (техника инкрустации); характерно сочетание белого и коричневого в центральном поле, красной ткани и белого войлока — в кайме; мотивы фона и узора повторяют друг друга. Настенные войлочные ковры «тускийизы» украшались по белому фону яркой аппликацией, часто сочетавшейся с вышивкой. Так же украшались войлочные сумки для утвари и чехлы для сундуков. Разнообразны тканые ковры и дорожки. Среди них выделяются паласы с чередующимися орнаментированными полосами и пёстрые узорные безворсовые ковры, для которых характерно наличие каймы с рисунком, отличающимся от узоров поля. Фон ковров — красный, реже оранжевый и синий, узоры многоцветные. Распространена вышивка (тамбурный шов и гладь, позднее — крест) шерстяными и шёлковыми нитками, особо дорогие вещи украшались золотым и бисерным шитьём. Деревянная мебель, двери юрты, посуда, музыкальные инструменты покрывались резным (преимущественно плоский рельеф), выжженным или расписным узором, гл. обр. растительным, часто с раскраской (фон окрашивается в тёмные тона, а контур рисунка — в яркие). Деревянные изделия отделывались также ажурными костяными пластинами с растительным орнаментом, в который вплетается мотив рогов барана. Иногда под пластины подкладывалась цветная ткань, на дорогих вещах костяные пластинки чередовались с пластинами блестящего серебра. Изделия из кожи (ремни, сёдла, потники, сосуды для кумыса, обувь) украшались тиснением, а также узорной инкрустацией из кожи другого цвета и богатой вышивкой. Ювелирные изделия представлены женскими массивными серебряными браслетами, нагрудными украшениями (отделанными сердоликом, кораллами, цветным стеклом), бляшками и пряжками на конской сбруе и поясах. Узор наносился гравировкой, чернением (главным образом растительные мотивы), чеканкой (гл. обр. геометрический орнамент), сканью, в юго-западных районах для украшения ювелирных изделий применялась зернь.



В результате прочно установившихся в 19 в. культурных связей с Россией впервые создаются произведения изобразительного искусства, отражающие жизнь казахского народа: картины и рисунки русских художников, посетивших К.,— В. В. Верещагина (см. *РСФСР*) и др. К середине века относятся рисунки и акварели учёного-просветителя и первого художника-казаха Ч. Ч. *Валиханова*. Т. Г. Шевченко

Народное казахское искусство. 1. Войлочный ковёр «сырмак». 2. Резная стенка деревянного сундука. 3. Деревянное изголовье с узорной резьбой. 4. Шапка, вышитая золотом. 5. Аяк-кап (сумка для посуды) из белого войлока с аппликацией красным бархатом.

(см. *Украинская ССР*), находившийся в 1847—57 в ссылке в К., создал серию рисунков сепией, посвящённую жизни казахов. Быту казахского народа посвятил своё творчество художник Н. Г. *Хлудов*, работавший в К. с 1877.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОГО КАЗАХСТАНА

После победы Великой Октябрьской социалистической революции коренные преобразования в экономической, политической и культурной жизни казахского народа обусловили широкое развитие архитектуры и изобразительного искусства.

Архитектура. Уже в 20-е гг. началось строительство новых жилых домов и общественных зданий в Кзыл-Орде (первый в К. больничный городок, здание сельскохозяйственного банка), *Чимкенте* и др. городах. В их архитектуре заметно стремление использовать традиции национального зодчества. Государственное жилищное строительство осуществлялось по проектам, которые учитывали особенности климатических условий района и быта местного населения. Так, напр., в южных районах при жилом доме устраивались «айваны» (открытые террасы на деревянных колочках) и замкнутые озеленённые дворики.

Форсированное промышленное строительство, развернувшееся с 20—30-х гг., вызвало развитие архитектуры и градостроительства К. Массовое строительство благоустроенных жилых и общественных зданий велось в бурно растущих старых и возникающих новых городах — Балхаше, *Караганде*, Риддере (ныне Лениногорск) и др.— и в посёлках — Ачисае, Ленгеруголь (ныне г. Ленгер), Джезказгане (ныне город) и мн. др. Города, посёлки, заводы вырастали вдоль трассы Туркестано-Сибирской железной дороги (основной участок введён в 1930). Развитие нефтяной промышленности на реке Эмбе вызвало новое строительство в *Гурьеве*. Большое промышленное строительство велось в К. и в годы Великой Отечественной войны, особенно в районах угольных и нефтяных богатств.

Архитектура К. прошла этапы стилистической эволюции, свойственные истории всего многонационального советского зодчества. В нач. 30-х гг. заметно влияние конструктивизма. Преобладают асимметричные объёмные композиции, ленточные окна, контрастирующие с гладью стен: Дом правительства (ныне здание университета), главный почтамт — в *Алма-Ате*, управление «Эмбанефть» в Гурьеве и др. Для архитектуры середины 30-х — 50-х гг. характерно широкое использование мотивов русского классического зодчества. Портики, колоннады, пилястры, фронтоны применяются в архитектуре жилых домов, школ и особенно крупных общественных зданий, появление которых отразило важные преобразования в быте народа и во многом определило облик столицы и других городов К. Примерами могут служить здание горисполкома (1935, М. Д. Шугал, р. 1899), институт иностранных языков (1937, Г. А. Вознюк, р. 1910), терапевтическая клиника (1938, А. Н. Каплун, Н. С. Длугач), Дом правительства Казахской ССР (1958, Б. Р. Рубаненко, Г. А. Симонов, см. *РСФСР*, и др.) в Алма-Ате, облисполком, управление «Карагандауголь» (1948), Дворец культуры шахтёров (1952, И. И. Бреннер, р. 1908) — в Караганде, Дворцы культуры, театры, кинотеатры в Темир-Тау, Кентау, Балхаше, *Усть-Каменогорске* и др. Формы классической архитектуры часто сочетались с традиционными элементами национального зодчества (стрельчатые и шторовидные арочные проёмы, мотивы национального орнамента и др.). Это ярко проявилось в павильоне Казахской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве (1939), Казахском театре оперы и балета им. Абая в Алма-Ате (1941, Н. А. Простаков, р. 1906), главном здании Академии наук Казахской ССР (1957, А. В. Щусев, см. *РСФСР*, Н. А. Простаков). Национальные традиции использованы в жилом городке нефтяников в г. Гурьеве, созданном в течение двух лет (1943—45; архитекторы С. В. Васильковский, 1892—1960, А. В. Арефьев, р. 1912, инженер И. М. Романовский) по единому плану, с высоким уровнем благоустройства. Дома имеют лоджии, айваны, крытые навесы, защищающие от солнца.

В послевоенные годы в ещё более крупных масштабах развернулось строительство. Оно характеризуется дальнейшим развитием материально-технической базы, усовершенствованием типов зданий, улучшением приёмов планировки и застройки жилых районов. Однако некритическое обращение к классическому и национальному наследию приводило к эклектичности и подчас к архаизации архитектурных форм. Кроме того, часто игнорировались вопросы экономичности строительства, недостаточное внимание уделялось типовому проектированию.

После 1954 в К. проведена перестройка проектирования и организационно-технических методов строительства на основе индустриализации. Разрабатываются типовые проекты жилых домов и зданий культурно-бытового назначения, отвечающих особенностям природно-климатиче-

ских условий различных районов республики. Ведётся работа по унификации архитектурно-конструктивных элементов, расширяется строительство крупнопанельных домов. Во многих городах республики созданы домостроительные комбинаты.

Мощный подъём социалистического сельского хозяйства республики, освоение целинных и залежных земель обусловили огромный размах строительных работ в сельских районах К. За 1954—61 только в Целинном крае было организовано более 570 новых совхозов. Многие посёлки этих совхозов по характеру застройки и уровню благоустройства являются посёлками городского типа (напр., «Притобольский» и «Мичуринский» — в Кустанайской обл., Есиль в Целинном крае и др.). Большое сельское строительство ведётся и в южных районах: «Пахта-Арал» Чимкентской обл., посёлок совхоза им. В. И. Ленина Алма-Атинской обл., и др.

Растут и благоустраиваются молодые города, создаются новые (Рудный, Абай, Шахтинск, Ермак, Серебрянск), реконструируются старые. В красивейший зелёный город превратилась столица К.— Алма-Ата. Здесь возникли обширные жилые районы, построены общественные здания и сооружения: Центральный стадион (А. К. Капанов, р. 1927, А. Я. Косов, р. 1915), универмаг (М. А. Гура, р. 1924), гостиница «Казахстан» (архитекторы Е. К. Дятлов, р. 1923, Ким До Сен, р. 1927, конструктор Ю. М. Скринский, р. 1925), комплекс зданий Выставки достижений народного хозяйства (коллектив архитекторов). Они прогрессивны по конструкциям, лаконичны и ясны по своим архитектурным формам, рациональны по планировке. Основой дальнейшего развития архитектуры К. становится максимальная индустриализация строительства, рационализация и унификация архитектурно-конструктивных элементов, поиски наилучших образно-архитектурных решений в соответствии с назначением здания и местными природно-климатическими условиями.

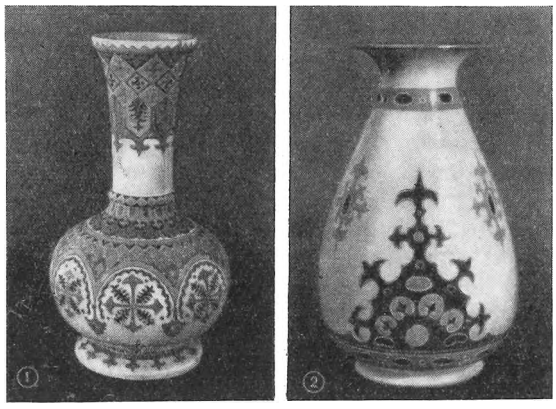
В советское время в К. успешно развивается **изобразительное искусство,** гл. обр. живопись и графика. В Алма-Ате в 1920 открываются художественные мастерские и художественная студия. В профессиональной подготовке первых национальных художников большую роль сыграл художник Н. Г. *Хлудов*. Во 2-й пол. 20-х гг. организуются первые небольшие художественные выставки. Уже в это время проявился живой интерес художников к новым явлениям советской действительности (произведения Ф. И. Болкоева, р. 1886, Н. И. *Крутильникова*, А. *Исмаилова*, Х. Ходжикова, 1910—53, и др.).

В 1930-х — начале 40-х гг. художественная жизнь в К. активизируется. Создаётся Союз художников Каз. ССР, открываются Художественная галерея (1935, ныне Казахская художественная галерея им. Т. Г. Шевченко) и Театрально-художественное училище (1938, ныне Художественное училище им. Н. В. Гоголя) — все в Алма-Ате. Расширяется круг тем, интересующих художников: труд рабочих и колхозников, новый советский быт, историко-революционное прошлое казахского народа. В этот период среди живописцев выдвигается А. *Кастеев* — один из первых художников-казахов. Воспитанный на традициях русской реалистической школы, Кастеев создаёт композиции на темы жизни дореволюционного и советского К. (серия «Старый и новый быт»). Художник с большим знанием и любовью показывает быт казахского народа в поэтическом единстве с природой, подчёркивает в нём то новое, что явилось результатом социалистической перестройки страны, воспевает красоту родной земли. Жанровые и исторические картины пишут А. А. Риттих (1889—1945), А. И. Бортников (р. 1909; «Выступление Д. Фурманова в 1920 г. в г. Верном», 1940). В жанре портрета работают Н. И. Крутильников, Л. П. *Леонтьев*.

Развивается графика, преимущественно станковая (гравюры Г. А. Брылова, 1898—1945, рисунки Л. В. Гербановского, 1912—43, и др.), а также карикатура на бытовые и международные темы (И. И. Савельев, р. 1900, и др.).

В годы Великой Отечественной войны казахские художники в содружестве с приехавшими в К. русскими художниками работали над батальными и историческими картинами, повествующими о героизме и доблести советских людей, о революционном прошлом казахского народа, писали портреты героев фронта и тыла, выполняли агитационно-массовые плакаты и сатирические «Окна КазТАГ», выезжали с агитбригадами в районы.

В послевоенные годы значительно выросло профессиональное мастерство художников, более глубоким и содержательным стало отражение народной жизни. Портреты современников создают А. М. *Черкасский* («Джамбул Джабаев и Дина Нурпеисова»), М. С. *Лизогуб*, Н. И. Крутильников, П. В. Верховцев (1914—51), А. М. *Степанов* и др. Природа поэтически воплощена в картинах Н. Тансыкбаева (р. 1926), жизненную силу и очарование пейзажей К. передаёт А. М. Черкасский. Широкое развитие получила жанровая живопись. Жизнь и быт людей советского К. раскрываются в работах А. Кастеева, Л. П. Леонтьева («Казахстанские ковровщицы»), М. С. Лизогуб («Сказка»), А. *Галимбаевой* (образы казахских женщин), О. Д. Кужеленко (р. 1911).

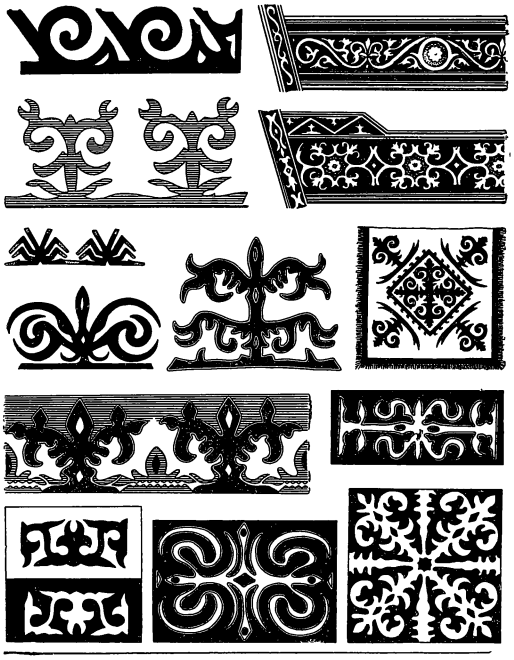


1—2. Вазы с подглазурной росписью. Современная работа.

В 1950-е гг. значительную роль в развитии казахского искусства начинают играть молодые национальные художники, получившие образование в художественных институтах Москвы, Ленинграда, Харькова и сложившиеся в яркие творческие индивидуальности. Среди них — К. *Тельжанов*, идущий от небольших поэтичных картин («Жамал») к монументальным полотнам обобщённо-символического звучания («На земле дедов»), М. *Кенбаев*, с эпическим размахом и лиризмом воспевающий привольную казахскую степь («Песня чабана», «Беседа»), С. *Мамбеев*, автор тонких по колориту и настроению картин («В горах», «У юрты»), Н. *Нурмухаммедов*, художник с острым чувством современности, работающий в области жанра («Папа идёт») и индустриального пейзажа, К. *Шаяхметов*, А. Джусупов (р. 1928) и др. Труд народа на индустриальных гигантах и целинных землях, на горных и степных пастбищах нашёл отражение в картинах И. С. Петько (р. 1918), В. И. Крылова (р. 1928), У. Ажиева (р. 1924), К. И. Плюхина (р. 1924), А. Г. Школьного (р. 1926) и др. В послевоенные годы больших успехов достигла графика. В станковых листах в различной технике создаются образы родной природы, картины труда и быта людей. Широко распространена техника акварели (пейзажи А. Кастеева, А. Исмаилова, А. Ф. Подковырова, 1899—1957, Р. В. Великановой, р. 1894), а также гуаши (пейзажи И. Е. Квачко, р. 1926). Рисунком мастерски владеет Е. А. Говорова (р. 1893). В технике линогравюры выделяются работы В. И. *Антощенко-Оленева*, Н. С. *Гаева*, Ч. Кенжебаева (р. 1927; серия «Люди нашего аула», 1960), серии цветных офортов создают А. А. *Дячкин* и др. В области иллюстрации и оформления книги наряду с мастером старшего поколения К. Я. *Барановым* значительных успехов достигают Сахи *Романов*, Е. М. *Сидоркин*, создавшие полные юмора и убедительной жизненности народные образы в иллюстрациях к сказкам, Ю. Мингазитинов (р. 1924) и др.

В послевоенное время впервые в К. заметное место занимает скульптура, преимущественно портретная. Образы передовых людей республики воплотили в своих работах А. С. Пономарёв (р. 1892), Я. К. Кучис (р. 1895), И. Я. Иткинд (р. 1873), А. А. Исаев (р. 1929), П. Д. Усачёв (р. 1930). В станковой и монументальной скульптуре выделяются работы Х. *Наурзбаева* (памятник Абаю в Алма-Ате и мн. др.).

Мотивы казахского орнамента.



В области театрально-декорационного искусства большую роль сыграли В. В. Теляковский (1894—1963), В. В. Голубович (р. 1910), успешно работают А. И. Ненашев (р. 1903), Г. М. *Исмаилова*, И. Б. Бальхозин (р. 1913).

В декоративно-прикладном искусстве в связи с коренными изменениями, происшедшими в быту народа,—переходом к оседлости, общим ростом национальной культуры в тесном взаимодействии с культурами соседних народов — появились новые черты. В ковроткачестве и росписях по керамике художники наряду с орнаментом создают сюжетные изображения. В 30-х гг. в Алма-Ате были открыты керамическая станция, артель «Ковровщица», изготовляющая безворсовые и ворсовые ковры. Многие элементы убранства юрты, утратившей значение основного жилища, но сохраняющейся ещё кое-где как летнее помещение, часто переносятся в новые современные сельские дома (художественные войлоки, паласы, вышитые изделия, тус кийизы, деревянные расписные сундуки и др.).

Лит.: Древний период — Тереножкин А., К историко-археологич. изучению Казахстана и Киргизии, «ВДИ», 1938, № 1; Оразбаев А. М., Северный Казахстан в эпоху бронзы, в кн.: Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 5. Археология, Алма-Ата, 1958; его же, Памятники эпохи бронзы Центрального Казахстана, там же, т. 7, Алма-Ата, 1959; Черников С. С., Восточный Казахстан в эпоху бронзы, МИА, № 88, М.—Л., 1960; Грязнов М. П., Северный Казахстан в эпоху ранних кочевников, КСИИМК, [вып.] 61, М., 1956; Археологическая карта Казахстана (реестр памятников и альбом карт), Алма-Ата, 1960; Акишев К. А., Кушаев Г. А., Древняя культура саков и усуней долины реки Или, Алма-Ата, 1963; Акишев К., Агеева Е., Древние памятники Казахстана, Алма-Ата, 1958; Маргулан А. Х., Архитектура древнего периода, в сб.: Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959; Черников С. С., Наскальные изображения верховий Иртыша, СА, [№] IX, 1947; Формозов А. А., Наскальные изображения Урала и Казахстана эпохи бронзы и их семантика, «СЭ», 1950, [№] 3; Медоев А. Г., Наскальные изображения гор Тесиктас и Караунгур, в кн.: Новые материалы по археологии и этнографии Казахстана. Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 12, Алма-Ата, 1961; Мариковский П. И., Наскальные рисунки гор Кульджабасы, там же; Кадырбаев М. К., Могильник Сангуыр II, там же; Максимова А. Г., Наскальные изображения ущелья Тамгалы, «Вестник АН Каз. ССР», 1958, № 9 (162); Бернштам А. Н., Золотая диадема из таманского погребения на р. Карагалинке, КСИИМК, [вып.] 5, М.—Л., 1940; его же, Берккаринская пряжка, там же, [вып.] XVII, М.—Л., 1947.

Средневековье и 19—нач. 20 вв.— Бартольд В. В., Отчет о поездке в Среднюю Азию..., СПБ, 1897; Вейнберг Б. В., Искусство Средней Азии, М.—Л., 1940; Засыпкин Б. Н., Архитектура Средней Азии, М., 1948; Лавров В. А., Градостроительная культура Средней Азии, М., 1950; Маргулан А. Х., Из истории городов и строительного искусства древнего Казахстана, Алма-Ата, 1950; Агеева Е. И., Пацевич Г. И., Из истории оседлых поселений и городов Южного Казахстана, в кн.: Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 5. Археология, Алма-Ата, 1958; Басенов Т. К., Архитектура Казахстана VII—XII вв., в сб.: Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959; Маргулан А. Х., Архитектурные памятники в долине реки Кенгир, «Вестник АН Каз. ССР», 1947, № 11; Мендикулов М. М., Некоторые данные об исторической архитектуре Казахстана, «Изв. АН Каз. ССР», № 80, серия архитектурная, Алма-Ата, 1950, вып. 2; Герасимов Г. Г., Памятники архитектуры Каратау, там же; Константинова В. В., Некоторые архитектурные памятники по среднему течению р. Сыр-Дарьи, там же; Археологические исследования на северных склонах Каратау, в кн.: Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз.ССР, т. 14, Алма-Ата, 1962 (гл. III); Мендикулов М. М., Памятники архитектуры Казахстана с коническими или пирамидальными куполами, в кн.: Архитектура республик Средней Азии, М., 1951; Герасимов Г. Г., Некоторые памятники архитектуры в районе западной части Бетпак-Далы, «Изв. АН Каз. ССР», серия горного дела, 1955, вып. 5; его же, Памятники архитектуры долины реки Кара-Кенгир в Центральном Казахстане, Алма-Ата, 1957; Бернштам А. Н., Материалы к изучению архитектуры киргизов и казахов XVIII—XIX вв. в Семиречье, КСИЭ, вып. 10, 1950; Мендикулов М. М., К характеристике архитектуры Казахстана XIX и начала XX вв., в сб.: Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959; его же, Памятники архитектуры полуострова Мангышлака и Западного Устюрта, Алма-Ата, 1956; Басенов Т. К., Архитектурные памятники в районе Сам, Алма-Ата, 1947; Клодт Е., Казахский народный орнамент, М., 1939; Басенов Т. К., Орнамент Казахстана в архитектуре, Алма-Ата, 1957; Тереножкин А., Казахские фрески XIX в., «Искусство», 1938, № 2; Труды Института истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 6. Этнография, Алма-Ата, 1959; Масанов Э. А., Домашние промыслы и ремесла казахского народа во 2-й половине XIX — нач. XX вв., в кн.: Ученые записки Каз. ун-та, т. XXXVIII, вып. 4, серия историческая, Алма-Ата, 1959; его же, Кузнечное и ювелирное ремесла в казахском ауле (Вторая половина XIX — начало XX вв.), в кн.: Новые материалы по археологии и этнографии Казахстана. Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 12, Алма-Ата, 1961.

Архитектура и искусство советского Казахстана. — Басенов Т. К., Расцвет градостроительства и архитектуры в Казахстане, «Архитектура и строительство», 1947, № 12; его же, Архитектура Советского Казахстана за 30 лет, «Изв. АН Каз.ССР», № 62, серия архит., 1948, вып. 1; его же, Архитектура Казахской ССР, в кн.: Архитектура республик Средней Азии, М., 1951; Бапишев Ч. У., Состояние и задачи градостроительства в Казахстане и ряд др. статей, в кн.:Труды Казахского филиала АСиА СССР, сб. 3, Алма-Ата, 1961; Путинцев В., Развитие жилищного строительства в Казахстане и ряд др. статей в ж. «Жилищное строительство», 1962, № 8; Изобразительное искусство Казахской ССР [Альбом], М., 1957; Канапин А. К., Варшавский Л. И., Искусство Казахстана, Алма-Ата, 1958; Тойганбаев А. и Жиренчин А., Книга, графика, плакат Казахстана, Алма-Ата, 1958; Сарыкулова Г., Павлов П., О казахской живописи, «Искусство», 1959, № 2; Мамбеев С., Художники Казахстана, «Творчество», 1959, № 2; Кантор В., Путь к зрелости, там же; Есова Сара, Творчество казахского народа, «Декоративное искусство СССР», 1959, № 3; Произведения художников Казахстана [Альбом]. Предисл. М. Габитовой, Алма-Ата, 1961; Кучис И., Творческий отчет мастеров искусства Казахстана, «Искусство», 1961, № 10; Халаминский Ю., Большие возможности, «Творчество», 1960, № 8; Рыбакова И., Работы художников Казахстана, там же, 1961, № 3; Сарыкулова Г., Графика Казахстана, «Изв. АН Каз. ССР», серия филологии и искусствоведения, Алма-Ата, 1961, вып. 2; Рыбакова И., Изобразительное искусство Казахстана за годы Советской власти, Алма-Ата, 1962; Художники-графики Узбекской, Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской ССР. Сост. и авт. вступ. ст. А. Д. Чегодаев, М., 1962; Изобразительное искусство Казахстана, Сб. ст., Алма-Ата, 1963; Корбе О. А., Махова Е. И., Декоративное искусство колхозниц Казахстана, КСИЭ, вып. XI, 1950; Басенов Т. К., Прикладное искусство Казахстана, Алма-Ата, 1958; Казахский народный орнамент [Альбом], вступ. ст. Т. К. Басенова, Алма-Ата, 1958; Махова Е. И., Чепелевецкая Г. Л., Выставка декоративного искусства казахского народа, «СЭ», 1959, № 3; Казахское народное прикладное искусство, Алма-Ата, 1962 (на казах. яз.).

АРХИТЕКТУРНЫЕ И АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ. ГОРОДА

АЙША́-БИБИ́ — купольно-центрич. мавзолей 11—12 вв. в с. Головачевка (близ Джамбула). Полуразрушен. Кв. в плане (7,23 *м* × 7,23 *м*, обожж. кирп.), с колонками (диам. 86 *см*) по углам. Между внутр. кирп. стеной и терракотовой облицовкой — забутовка (шир. 80 *см*) из строит. отходов на ганчевом растворе. Фасады облицованы резными терракотовыми плитками с геометрич., растит., зооморфными узорами и надписями.

Лит. указана при ст. *Бабаджи-Хатун*.

АКМО́ЛИНСК — г., с 1961 — *Целиноград*.

АЛАША́-ХАН — портально-купольный мавзолей 2-й пол. 13 в. на правом берегу р. Кара-Кенгир, близ Улутау (Карагандинская обл.). Прямоуг. в плане (9,73 *м* × 11,91 *м*, обожж. кирп.), завершён 16-гранным барабаном со сферич. куполом на арочных парусах. На юго-зап. фасаде — портал, в декоре к-рого применены поливные плитки; на остальных фасадах — фигурная кладка из кирп.

Лит.: Герасимов М. М., Памятники архитектуры долины р. Кара-Кенгир в Центральном Казахстане, Алма-Ата, 1957, с. 13—22.

АЛМА́-АТА́ (до 1921 — г. Верный) — столица К. Осн. в 1854, на р. Малая Алматинка, у сев. склонов Заилийского Алатау (на месте ср.-век. г. Алматы). Прямоуг. густая сеть улиц и преим. 1-этажная застройка характеризовали г. Верный. В сов. время г. благоустроен, озеленён, большинство улиц реконструировано. Величеств. панорама гор Алатау, развитая сеть арыков, улицы, превращённые в аллеи и бульвары, создают своеобразие и красоту А.-А. Среди зданий 30-х — нач. 40-х гг.: Дом правительства (ныне здание ун-та; 1930, М. Я. Гинзбург, см. *РСФСР*), гл. почтамт (1931—34, Г. Г. Герасимов), горисполком (1935, М. Д. Шугал), ин-т иностр. яз. (1937, Г. А. Вознюк), геологическое управление (1938, Г. П. Кушнаренко), терапевтич. клиника (1938, А. Н. Каплун, И. С. Длугач), медицинский ин-т (1939, А. И. Гегелло, см. *РСФСР*), вокзал (1939, А. П. Галкин), Каз. театр оперы и балета им. Абая (на 1200 мест, 1941, Н. А. Простаков).

На пересечении осн. магистралей — Комсомольской ул. и Коммунистического проспекта — находится центр. пл. им. В. И. Ленина, на к-рой расположены: новый Дом правительства (1958, Б. Р. Рубаненко, Г. А.Симонов — оба см. *РСФСР*, А. Р. Корабельников, Л. Г. Голубовский), здание Казпотребсоюза (1954, Б. Н. Стесин, М. Г. Беккер), Министерство финансов (1938, М. Д. Шугал), Дом Союза писателей (1953, А. А. Лепшик). Перед Домом правительства — памятник В. И. Ленину (1958, Е. В. Вучетич, см. *РСФСР*). В юго-вост. части г. создано гл. здание комплекса АН Каз. ССР (1957, А. В. Щусев, см. *РСФСР*, Н. А. Простаков), в юго-зап. р-не построен Центральный стадион (на 30 тыс. мест,1959, А. К. Капанов, А. Я. Косов). Среди сооружений 60-х гг.: гостиница «Казахстан» из сборных конструкций (1960, арх. Е. К. Дятлов, Ким До Сен, конструктор Ю. М. Скринский), универмаг (1960, М. А. Гура), магазин «Детский мир» (1962, Ю. В. Пацков, Е. С. Сербо и др.), Дворец пионеров (1962, типовой проект), ин-т «Казгорстройпроект» (1962—63, Н. И. Рипинский, Ким До Сен, В. П. Ищенко, Н. А. Никонова), Каз. театр драмы им. М. О. Ауэзова (1963, А. А. Лепшик, Н. И. Рипинский и др., на фронтоне — мозаика, худож. Е. М. *Сидоркин* и О. П. Богомолов), комплекс Выставки достижений нар. хозяйства (А. П. Соколов, И. И. Бреннер, Ю. В. Земляницын, И. М. Попова). Крупнопанельное жилищное стр-во сосредоточено в основном в микрорайонах на западе А.-А. Сооружены пам.: Амангельды Иманову (1950, скульптор Х.-Б. Аскар-Сарыджа, арх. Т. К. Басенов, А. А. Усачёв), Абаю (1960, Х. *Наурзбаев*). Центр. парк им. М. Горького, парк им. 28 гвардейцев-панфиловцев, в к-ром сохранился дер. собор (1907, инж. А. П. Зенков), ныне **Центр. музей К.** (осн. в 1927).

Каз. художеств. гал. им. Т. Г. Шевченко, осн. в 1935.

В 80 *км* к Ю.-З. от А.-А.— мавзолей Джамбула Джабаева (1946, И. И. Белоцерковский).

Лит.: Мендикулов М. М., Архитектура города Алма-Ата, Алма-Ата, 1953; Назаревский О. Р., Алма-Ата, М., 1961.

АУЛИЕ́-АТА́ — г., с 1938 — г. *Джамбул*.

БАБАДЖИ́-ХАТУ́Н — купольно-центрич. мавзолей 10—11 вв. в с. Головачевка (близ Джамбула). Кв. в плане (6,80 *м* × 6,80 *м*), завершён низким (выс. до 1 *м*) 16-гранным барабаном и конусообразным 16-гранным куполом (полуразрушен) на арочных парусах. В основание купола заложены антисейсмич. дер. связи. На фасадах — арки входа с нишами по сторонам, круглые медальоны и углублённые полосы (кирп. кладка); гл., вост. фасад выделен парапетом с араб. надписью и растит. узором.

Лит.: Архитектура республик Средней Азии, М., 1951, с. 229—231; Басенов Т. К., Архитектура Казахстана VII—XII веков, в сб.: Архитектура Казахстана, Алма-Ата, 1959.

ГУ́РЬЕВ — г., центр Гурьевской обл. Возник в 1640 в устье р. Урал. Имеет прямоуг. систему планировки. Рекой делится на 2 части: старую, на правом берегу, и новую, застраиваемую с 30-х гг. (жилой посёлок, здания треста «Эмбанефть», 1930—33, и «Казнефтьстроя», 1938),— на левом. Ведутся большое жилищное стр-во и озеленение, начато благоустройство берегов р. Урал. В 1943—45 на свободной терр. в излучине р. Урал построен жилой городок рабочих нефтеперегонного завода (С. В. Васильковский, А. В. Арефьев, И. М. Романовский), с Домом культуры, 2-этажными жилыми домами и обществ. зданиями (из демпферного гипса).

Лит.: Васильковский С., Арефьев А., Гурьевский жилой городок, М., 1948; их же, Опыт проектирования и строительства жилого городка в Гурьеве, М., 1950.

ДЖАМБУ́Л (древний Тараз, с конца 18 в. по 1938— Аулие-ата) — г., центр Джамбульской обл. Расположен на р. Талас, на древнем торговом пути из Ср. Азии в Китай. Известен с 5 в., в 10—12 вв.— столица Караханидов. Состоял из цитадели, шахристана и рабада. Сохранился мавзолей Карахана (10—11 вв., перестроен в 20 в.). Раскопками обнаружены остатки бани 11—12 вв. (обожж. кирп., пл. 13,60 *м* × 12,40 *м*), состоявшей из пяти помещений, перекрытых куполами; в трёх — фрагменты геометрич. росписей. Совр. Д. имеет радиально-кольцевую планировку. К З. от древнего городища (ныне заповедник) создаётся общегор. центр. Возведены: клуб (1954, А. Б. Бабаханов), здания облисполкома (1958), горкома КП Казахстана (1959), гостиницы (1960), Дома связи (1962). Пам. В. И. Ленину (1959), Джамбулу (1963, скульптор Х. *Наурзбаев*, арх. В. В. Сошенко). В юго-зап. части Д. строится жилой р-н; между ним и центром создаётся искусств. озеро.

Лит.: Бернштам А. Н., Баня древнего Тараза и ее датировка, в кн.: ТОВЭ, т. II, Л., 1940; Пацевич Г. И., Раскопки на территории древнего города Тараза в 1940 г., в кн.: Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР, т. 1. Археология, Алма-Ата, 1956.

ИСФИДЖА́Б — ср.-век. город, с 11 в.— г. *Сайрам*.

КАРАГАНДА́ — г., центр Карагандинской обл. и Карагандинского угольного бассейна. Состоит из большой группы насел. пунктов, среди к-рых: «Старый г.», складывавшийся со 2-й пол. 19 в., «Новый г.», Майкудук, Компанейский, Старая и Новая Тихоновка, Караганда-Сортировочная, Пришахтинский и др. Центр совр. К.—«Новый г.» (ген. план 1934—35, арх. А. И. Кузнецов, А. Н. Карнаухов) расположен по обе стороны

р. Б. Букпа. На гл. магистрали — Советском проспекте, соединяющем вокзал с сев. районами, расположены гл. архитектурно-планировочные узлы К. Крупными жилыми и обществ. зданиями застроены проспект Ленина, бульвар Мира, ул. Гоголя, Кирова и др. Построены здания кинотеатра (1939), Дома советов (1938), учительского и педагогич. ин-тов (1940), комбината «Карагандауголь» (1948), музыкальной школы и травматологич. больницы (оба 1948), Дворца культуры шахтёров (1952) — все три И. И. Бреннер, почта и телеграф (1953, А. К. Белавина), Дворец спорта (1957) и здание обкома (1958) — оба А. М. Мексель, областной драматич. театр (1962). Композиционный центр г.— парк культуры и отдыха с большим прудом, располож. по обе стороны р. Б. Букпа.

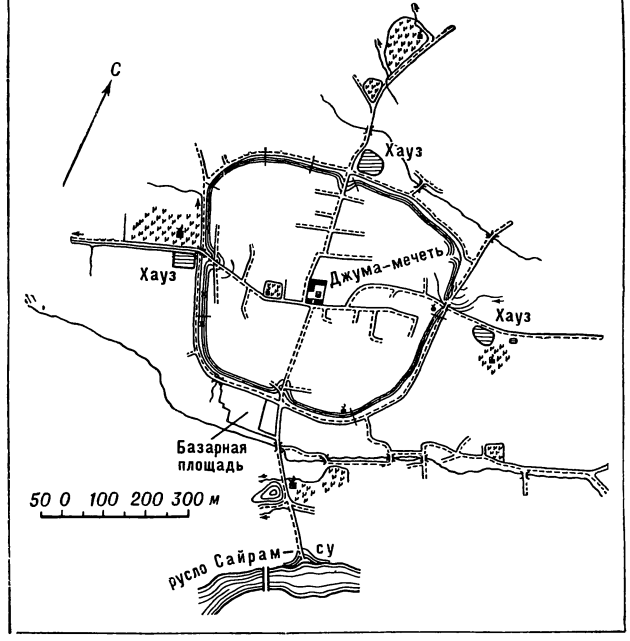
Лит.: Мендикулов М. М., Архитектура нового города Караганды, «Вестник АН Каз. ССР», Алма-Ата, 1949, № 11; Бараг Т. Я., Караганда, М., 1950.

КАРГАЛИ́НСКИЙ КЛАД — инвентарь погребения женщины-шаманки в Каргалинском ущелье (Алма-Атинская обл.), состоящий из 300 золотых предметов 1 в. до н. э.— 2 в. н. э. Включает 2 фрагмента ажурной диадемы, бляхи с рельефными изображениями горного козла, пластины, 2 перстня с изображением двугорбых верблюдов, серьгу в виде мыши, поедающей человека, и др. Ныне колл.— в Центр. музее К.

Лит.: Бернштам А. Н., Золотая диадема из шаманского погребения на р. Каргалинке, КСИИМК, вып. 5, М.—Л., 1940, с. 23.

ОТРА́Р (Фарраб) — ср.-век. г., узловой пункт караванных дорог в бассейне Сыр-Дарьи. Городище в виде группы холмов находится у станции Тимур, в 40 *км* к Ю.-В. от г. Туркестана; по краям городища — остатки крупных сооружений. Расцвет О.—в 12— нач. 13 вв.; в 1218 разрушен монголами («отрарская катастрофа»), но существовал ещё два века; упадок—в 15—16 вв. Из пам. арх-ры сохранился мавзолей Арслан-баба (1-я пол. 12 в., заново перестроен в 20 в.).

Сайрам. Схематический план шахристана (по М. Е. Массону).



Лит.: Бернштам А. Н., Древний Отрар, «Изв. АН Каз. ССР», серия археол., 1951, вып. 3; «Труды Ин-та истории, археологии и этнографии АН Каз. ССР», т. 5, Археология, Алма-Ата, 1958, с. 78—91.

САЙРА́М (до 11 в.— Исфиджаб) — ср.-век. г. в предгорьях Таласского Алатау, к В. от Чимкента. Известен с 7 в., расцвет в 10—12 вв., когда был одним из крупных центров гос-ва Караханидов. Состоял из цитадели, шахристана (пл. 28 *га*) и рабада, укрепл. двойным кольцом стен. В центре шахристана, на пересечении двух улиц,— Джума-мечеть (12 в., позднее перестроена). В С. сохранились перестр. в 19 в. мавзолеи Ибрагим-ата, Карачаш-ана, мечеть Хзыр-Идрис-Пайгамбара (11—12 вв.).

Лит.: Иванов П. П., К вопросу об исторической топографии старого Сайрама, в кн.: Бартольду — Туркестанские друзья, ученики и почитатели, Ташкент, 1927; Массон М. Е., Старый Сайрам, «Изв. Средазкомстариса», Ташкент, 1928.

СЕНЕ́К — местность на п-ове Мангышлак (Гурьевская обл.) с некрополем 19 в. Выделяется мавзолей Нурбергена Калишева (конец 19 в., нар. мастер Дутбай Жандаулетов) из камня-ракушечника: центрич. сооружение (пл. 5,5 *м* × 5,5 *м*, выс. 8,5 *м*) на высоком цоколе, со шлемовидным куполом на барабане. На фасадах — контурная орнамент. резьба по камню с раскраской, в интерьере — орнамент. роспись красной, зелёной, коричневой и белой красками.

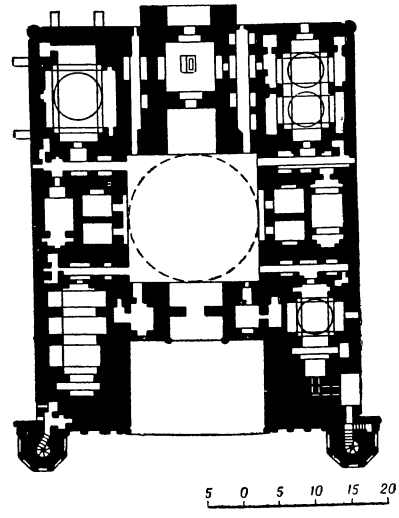
Лит.: Мендикулов М. М., Памятники архитектуры полуострова Мангышлака и западного Устюрта, Алма-Ата, 1956, с. 27—31.

СЫГНА́К — ср.-век. г., ныне городище в 20 *км* к С.-В. от станции Тюмень-Арык (Кзыл-Ординская обл.). Известен в 5—8 вв.; в 11 в.— столица кипчаков; в 1219 разрушен монголами, но возродился; в 13—15 вв. был столицей Белой Орды. Сохранились остатки высокого земляного вала с 15 башнями, окружавшего шахристан (пл. ок. 10 *га*), и вала, защищавшего рабад (пл. ок. 13 *га*).

Лит.: Якубовский А. Ю., Развалины Сыгнака, Сообщения Гос. Академии истории материальной культуры, [т.] 2, Л., 1929.

ТАРА́З — ср.-век. г. на месте нынешнего *Джамбула*.

ТУРКЕСТА́Н (в 12—16 вв.— Ясы) — г. у западных отрогов хребта Каратау в Чимкентской области. В 14—16 вв. занимал первенствующее положение в стране, в 16—18 вв. — резиденция каз. ханов. Сохранился комплекс **мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави** (конец 14 в.) — огромное прямоуг. в плане здание (46,5 *м* × 65,5 *м*) с мощным арочным порталом (выс. 37,5 *м*), фланкированным двумя башнями. За порталом расположен большой зал — казанлык (назван по стоявшему в нём ритуальному огромному бр. котлу — казану, ныне в ГЭ), увенчанный большим (диам. 18 *м*) куполом, за ним—мавзолей; по обе стороны от них — мечеть, б-ка, кухня и др. Купола (казанлыка, мечети и мавзолея) украшены глазуров. бирюзовыми



Мавзолей Ходжа Ахмеда Яссави в г. Туркестане. Конец 14 в. План.

кирп., фасады — куфическими надписями из синих, голубых и белых глазурованных кирп., интерьеры — изразцовыми панелями, сталактитами и орнаментальной росписью.

Лит.: Массон М. Е., Мавзолей Ходжа Ахмеда Ясеви, Ташкент, 1930; Искусство зодчих Узбекистана. Сборник, Ташкент, 1962 (ст. Маньковской Л. Ю.).

УСТЬ-КАМЕНОГО́РСК — г., центр Вост.-Казахстанской обл. Осн. в 1720 как крепость на р. Иртыш при слиянии с р. Ульбой, г. — с 1868. Состоит из центр. части (в настоящее время реконструируется и застраивается 5-этажными жилыми домами) с пам. В. И. Ленину (1958, скульптор Е. В. Вучетич, см. *РСФСР*, арх. Л. И. Маковеев), Домом советов и Центр. домом культуры (1962, Л. И. Маковеев) и Заульбинской части — нового жилого массива с многоэтажными домами, Дворцом металлургов (1957, Л. И. Маковеев) и др. обществ. зданиями.

ЦЕЛИНОГРА́Д (до 1961 — Акмолинск) — г., центр Целинного края. Расположен на р. Ишим у пересечения её Южно-Сибирской и Транс-Каз. железными дорогами. Осн. в 1824, г. — с 1832. Прямоуг. сеть улиц. Большие строит. работы развернулись в Ц. в 1960-е гг. По ген. плану (1961—62, гл. арх. проекта Г. Я. Гладштейн) реконструкции ст. и развития новой части г. на свободных землях в Ю.-В. направлении Ц. застраивается многоэтажными жилыми домами по типовым проектам и обществ. зданиями; проводятся озеленит. работы, реконструируются центр, пл. Ленина, ул. Мира. Построены гостиница «Ишим», строительный техникум, аэропорт, Дворец культуры (на 2340 мест), телецентр и др.

Лит.: «Архитектура СССР», 1963, № 2, с. 2—25.

ЧИМКЕ́НТ — г., центр Чимкентской обл. Расположен на р. Бадам. «Старый г.», с радиально-кольцевой планировкой, с остатками цитадели (из пахсы), и «Новый г.» (возник в конце 19 в.), с регул. прямоуг. планировкой, — ныне слились. Застраивается вновь создаваемый центр г. Возведены Дом культуры металлургов (1957), здание Совпартшколы (1958), технологич. ин-т (1962), гостиница (1962), крупные комплексы многоэтажных жилых домов, обществ. зданий, пром. сооружений. На зап. окраине — зона отдыха с большим озером.

Я́СЫ — ср.-век. город, ныне г. *Туркестан*.

ХУДОЖНИКИ

АНТО́ЩЕНКО-ОЛЕ́НЕВ, Валентин Иосифович [р. 18.VI (1.VII). 1900, с. Великая Павловка, ныне в Полтавской обл.] — график. Уч. в школе Об-ва поощрения художеств в Петрограде (1916—18) и во ВХУТЕМАС'е (1926—28). В Алма-Ате — с 1928 по 1938 и с 1958; в 1938—57 работал в Магадане. Произв.: станковые линогр. — «Вся власть Советам!» (1957), «Энтузиасты» (1958), «Судьба народов царской России» (1960), «Свобода или смерть!» (1962); портреты — Пабло Пикассо (1962), О. Ренуара.

БАРА́НОВ, Константин Яковлевич [р. 21.V(3.VI). 1910, с. Большое Козино, ныне в Сормовском р-не Горьковской обл.] — график. Уч. в Иркутских художеств. мастерских (1928—30), занимался линогр. у П. Н. Староносова (см. *РСФСР*) в Москве. С 1940 — в Алма-Ате. Произв.: илл. (линогр.) к «Северным сказкам» М. Ошарова (1934—35), к «Али Батыру» К. Азербаева (1948); серии станковых цв. линогр.— «Кузнецкий металлургический комбинат» (1935), «Металлурги Казахстана» (1963).

Лит.: Каталог выставки К. Я. Баранова, Алма-Ата, 1960.

ВАЛИХА́НОВ, Чокан Чингисович (1835—65) — историк и этнограф, первый каз. художник-рисовальщик. Уч. в Омском кадетском корпусе (1847—53). Исполнил большое кол-во жанр., портретных и пейзажных зарисовок, иллюстрирующих его научные и путевые дневники. Станковые рисунки (кар., акв.): «Казахи Большой Орды», «Сартай из рода Сыры Багиш», портрет Бурумбая.

Лит.: Маргулан А. Х., Валиханов, как художник, «Вестник АН Каз. ССР», 1950, № 8; Габитова М. Г., Рисунки Чокана Валиханова, «Изв. АН Каз. СССР», серия филологии и искусствознания, 1955, вып. 3—4.

ГА́ЕВ, Николай Степанович (р. 26.VII.1921, деревня Медвежье, ныне в Курганской обл.) — график. Уч. в свердловском художеств. училище (1936—41). С 1946—в Алма-Ате. Произв.: «Ибрай Алтынсарин с детьми» (рис.); серии линогр.— «По Чехословакии» (1959—60), «Воспоминания большевика» (1960), «Песня о хлебе» (1963); илл. к произв. сов. и зарубежных писателей. С 1962 — председатель Союза художников Каз. ССР.

ГАЛИМБА́ЕВА, Айша Гарифовна [р. 29.XII.1917 (11.I.1918), с. Иссык, ныне в Энбекши-Казахском р-не Алма-Атинской обл.] — первая казашка-художница. Окончила алма-атинское художеств. училище (1939—43), где с 1949 преподаёт, и Всесоюзный ин-т кинематографии в Москве (1943—49). В Алма-Ате — с 1949. Работает как живописец (портрет Т. Разиевой, 1952, «Народные таланты», «Трикотажницы», 1951—60,— все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата) и художник кино (эскизы к киносценарию «Песни Абая», 1949, декорации к фильму «Поэма о любви», 1953—54).

ДЯ́ЧКИН, Андрей Андреевич (р. 11.XII.1930, с. Лозовая Донецкой обл.) — график. Уч. в ворошиловградском художеств. училище (1945—50) и в Харьковском художеств. ин-те (1950—56). С 1956— в Алма-Ате. Произв.: графич. серии «На целине» (цв. офорт, 1956), «По казахстанской Магнитке» (офорт, 1959), «Балхаш сегодня» (офорт, 1960), «По Иртышу» (офорт и линогр., 1962), «Мангышлак» (пастель, 1963).

ИСМАЙЛОВ, Аубакир [р. 30.IV (13.V). 1913, аул № 6, ныне в Тельманском р-не Карагандинской обл.]— график и живописец, преим. акварелист. Работает в Алма-Ате. Произв.: «Строители Караганды» (тушь, 1932), «Степь Карой» (акв., 1948), «Курорт Боровое» (акв., 1953); живопись — «Куртогай» (1955), «Освоение Голодной степи» (1958) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

ИСМАЙЛОВА, Гульфайрус Мансуровна (р. 15. XII. 1929, Алма-Ата) — театр. художник и живописец. Уч. в ленингр. АХ (1950—56) у М. П. Бобышова (см. *РСФСР*). Работы: оформление балета «Дорогой дружбы» С. Тлендеева (1958) в Каз. театре оперы и балета им. Абая, эскизы декораций и костюмов к балету «Камбар и Назым» В. В. Великанова; портреты артисток Шары Жиенкуловой (1958) и Шолпан Жандарбековой (1960—61)—оба в Каз. художеств. гал., Алма-Ата, Куляш Байсеитовой (1961—63) и Бибигул Тулегеновой (1963—64) — оба в Дирекции художеств. выставок и проектирования пам., Алма-Ата.

КАСТЕ́ЕВ, Абылхан [р. 1(14).I.1904, с. Чижин, ныне в Панфиловском р-не Алма-Атинской обл.] — живописец и график, преим. акварелист. Уч. у Н. Г. *Хлудова* (1929—31). Работает в Алма-Ате. Произв.: большая серия «Старый и новый быт», включающая картины «Купленная невеста» (1938), «Сватовство бая» (1940), «Колхозный той» (1937) и мн. др.; портрет сестры (1932), «Атака Амангельды» (1939), портрет Амангельды (1950), «Летнее пастбище Челкуде» (1957), «Золотое зерно» (1960) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

Лит.: Вандровская Е. Б., Абылхан Кастеев, М., 1955; Микульская Е. Г., Абылхан Кастеев..., Алма-Ата, 1956; Каталог юбилейной выставки, Алма-Ата, 1964.

КЕНБА́ЕВ, Молдахмет Сыздыкович (р. 25.VII.1925, Кзыл-Орда) — живописец. Окончил алма-атинское художеств. училище (1941—46) и МХИ (1950—56), уч. у Ф. П. Решетникова (см. *РСФСР*). С 1956 — в Алма-Ате. Произв.: «Песня чабана» (1956, МИНВ), «Ловля лошадей» (1957, ГТГ); «Беседа» (1957) и «Выделывание кошм» (1958) — в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

КРУТИ́ЛЬНИКОВ, Николай Иванович [23.X(4.XI). 1896, с. Калинина, ныне в Малмыжском р-не Кировской обл.,—1961, Алма-Ата] — живописец, преим. акварелист. Уч. в Казанском художеств. училище (1911—16) у П. П. Бенькова (см. *Узб. ССР*) и Н. И. Фешина. Жил в Семипалатинске (1921—29), где организовал художеств. студию; с 1931 — в Алма-Ате. В 1938—59 преподавал в алма-атинском художеств. училище. Произв.: серия портретов передовиков производства Караганды и Балхаша (акв., 1934—47), портрет мастера Д. Макаева (1951), «Знатные медеплавильщики Балхаша» (1953).

ЛЕО́НТЬЕВ, Леонид Павлович [р. 10(23).VIII. 1913, Петербург] — живописец и график. Уч. в ленингр. АХ (1932—39) у Е. Е. Лансере и Б. В. Иогансона (см. *РСФСР*). С 1939 — в Алма-Ате. В 1939—59 преподавал в алма-атинском художеств. училище. Произв.: портреты С. И. Калмыкова (1946), Г. М. Шемякина (1948) — оба в Каз. художеств. гал., Алма-Ата; «Казахстанские ковровщицы» (1949, МИНВ), «Композиторы Казахстана» (1958, Казахская художественная гал.).

Лит.: В а н д р о в с к а я Е. Б., Л. П. Леонтьев, М., 1961.

ЛИЗОГУ́Б, Мария Сергеевна [р. 4(17).VIII.1909, Николаев] — живописец. Окончила Киев. художеств. ин-т (1934—40), уч. у А. А. Шовкуненко, С. А. Григорьева (см. *УССР*). В Алма-Ате — с 1939. Автор жанр. полотен — «Пионерка-агитатор в ауле» (1940), «Юность» (1957), «Сказка» (1958); портретов — З. М. Ковалевской (1954), К. Куанышпаева (1960) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

МАМБЕ́ЕВ, Сабур Абдрасулович (р. 1.V.1928, с. Абай-Базар, ныне в Чимкентской области) — живописец. Окончил алма-атинское художеств. училище (1942—46) и ленингр. АХ (1947—53), уч. у М. И. Авилова (см. *РСФСР*). В Алма-Ате — с 1953. В 1956—1962 — председатель Союза худож .Каз. ССР. Произв.: «В горах» (1956—57, МИНВ); «У юрты» (1957—58), «Девушка у окна» (1958), «Студентки» (1959—60) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

Лит.: К у ч и с И., Поэзия новой жизни, «Искусство», 1961, № 4.

НАУРЗБА́ЕВ, Хакимжан Исмаханович (р. 27.VIII. 1925, аул № 1, ныне в Демьяновском р-не Кустанайской обл.) — скульптор. Окончил Харьковский художеств. ин-т (1945—51). С 1951— в Алма-Ате. Произв.: бюсты— «Юный Джамбул» (мр., 1949—50, Каз. художеств. гал., Алма-Ата), Амангельды (мр., 1948—49, ГТГ), Курмангазы (мр., 1958, Каз. художеств. гал.); памятники Абаю в Алма-Ате (бр., гранит, 1960, выс. фигуры 6,36 *м*) и Джамбулу в г. Джамбуле (чугун, гранит, 1963, выс. фигуры 4 *м*, общая выс. 9 *м*).

НУРМУХАММЕ́ДОВ, Нагим-Бек (р. 6.XI.1924, местечко Сайтанды, ныне в Семипалатинской обл.) — живописец. Уч. в алма-атинском художеств. училище (1940—42) у Н. И. *Крутильникова* и Л. П. *Леонтьева* и в ленингр. АХ (1947—53) у Р. Р. Френца и А. М. Герасимова (см. *РСФСР*). В Алма-Ате — с 1959. Произв.: «Выступление М. В. Фрунзе перед ополченцами в Самарканде в 1920 г.» (1953), «1920 год. Д. Фурманов среди ополчения» (1954—58), «Папа идёт» (1960) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата; «Степь горит» (1962).

РОМА́НОВ, Сахи (псевдоним —Р. С а х и) (р. 1.VIII. 1926, Казалинский р-н Кзыл-Ординской обл.) — живописец, график, художник кино. Уч. во Всесоюзном ин-те кинематографии в Москве (1950—55) у Ф. С. Богородского, Ю. И. Пименова и Г. М. Шегаля (см. *РСФСР*). С 1955 — в Алма-Ате. Произв.: илл. к каз. нар. сказке «Сорок небылиц» (кар., гуашь, 1954—55), серия рис. «Жизнь и творчество Курмангазы» (кар., 1959—61); картины — «Вечер на джайляу» (1956—57), «Молодые чабаны» (1959—61), «Родной край» (1958—62).

СИДО́РКИН, Евгений Матвеевич (р. 7.V.1930, с. Лебяжье Кировской обл.) — график. Уч. в Казанском художеств. училище (1946—51) и в ленингр. АХ (1952—1957) у А. Ф. Пахомова, Ю. М. Непринцева(см. *РСФСР*). С 1957 — в Алма-Ате. Произв.: серия автолитогр. «Весёлые обманщики» на темы каз. нар. сказок (1959), илл. к «Казахскому народному эпосу» (линогр., гуашь, 1958—61), илл. к роману М. Ауэзова «Путь Абая» (линогр., 1960), многочисл. станковые литогр. (серии «Казахские игры» и «Сакен Сейфуллин» — обе 1964, и др.). Работает также как монументалист.

Лит.: Х а л а м и н с к и й Ю., Иллюстрации Е. Сидоркина, в сб.: Искусство книги, вып. 3, М., 1962.

СТЕПА́НОВ, Алексей Матвеевич (р. 19.I.1923, с. Чемодановка, ныне в Пензенской обл.) — живописец. Уч. в Пензенском художеств. училище (1939—43) и в ленингр. АХ (1946—52). Произв.: тематич. картины «Певец среди народа» (1955), «Кузнецы» (1960) — в Каз. художеств. гал., Алма-Ата; портреты (художницы Р. В. Великановой, 1959, и др.), пейзажи.

ТЕЛЬЖА́НОВ, Канафия Темир-Булатович (р. 1.V. 1927, Омск) — живописец. Уч. в ленингр. АХ (1947—1953) у М. И. Авилова (см. *РСФСР*). В Алма-Ате — с 1953. Произв.: «Жамал» (1955, ГТГ); «Впервые» (1954), «На земле дедов» (1958), «Звуки домбры» (1958) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата; «Мирные огни» (1961, ГТГ).

ХЛУ́ДОВ, Николай Гаврилович [25.XI(7.XII).1850, Орловская губ.— 23.IV.1935, Алма-Ата] — живописец. Уч. в Одесской рисов. школе (1872—74). С 1877 жил в г. Верном (ныне Алма-Ата), преподавал рисование в ср. школах. В сов. время — учитель многих художников К. Писал картины из жизни и быта каз. народа: «Застигнутые бурей» (1896, Центр. музей К., Алма-Ата), «Мальчик на быке» (1907, Каз. художеств. гал., Алма-Ата), «Доение кобыл» (1908), «Джасаул» («Гонец»; 1916, Центральный музей К.).

Н. Г. Х л у д о в. «Джасаул» («Гонец»). 1916. Центральный музей Казахстана. Алма-Ата.

Лит.: Н. Г. Хлудов, Алма-Ата, 1956 (ст. Д. Чеботова).

ХО́ДЖИКОВ, Кулахмет Конгыр-Ходжаевич [р. 22. XI(4.XII). 1914, Перовск, ныне Кзыл-Орда] — график и театральный художник. Учился в студии театр. худож. в Ленинграде (1934—36). В Алма-Ате — с 1938. Произв.: илл. к стихам Абая (перо, тушь, 1942—44; ксилогр., 1953), каз. нар. поэмам «Кыз-Жибек», «Ер-Таргын» (акв., 1950); эскизы декораций и костюмов к опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (1944) в Каз. театре оперы и балета, Алма-Ата.

ЧЕРКА́ССКИЙ, Абрам Маркович [р. 25.VI(7.VII). 1886, Белая Церковь, ныне в Киевской обл.]— живописец. Окончил Киев. художеств. училище (1901—09) и петрогр. АХ (1909—17), уч. у Н. Н. Дубовского, В. Е. Савинского (см. *РСФСР*), Н. С. Самокиша (см. *УССР*). С 1941—в Алма-Ате. Преподавал (1941—58) в алма-атинском художеств. училище. Произв.: «Ковровщицы» (1937, Музей укр. иск-ва им. Т. Г. Шевченко, Киев); «Джамбул Джабаев и Дина Нурпеисова» (1946), портрет С. Муканова (1952), «Аллея карагачей» (1955), «Карагачи-исполины» (1956), «Целина» (1957), «За далью даль» (1961) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата.

К. М. Шаяхметов. «В родном ауле». 1956—57. Третьяковская галерея. Москва.

ШАЯХМЕ́ТОВ, Камиль Махмудович (р. 15.X.1928, Кокчетав) — живописец. Окончил алма-атинское художеств. училище (1943—48) и ленингр. АХ (1950—56), уч. у Ю. М. Непринцева (см. *РСФСР*). В Алма-Ате — с 1956. Автор жанр. картин: «Победители» (1955—56), «Письмо из деревни» (1956—58), «Песня о мире», «Молодёжная бригада» (1959—60) — все в Каз. художеств. гал., Алма-Ата; «В родном ауле» (1956—57, ГТГ); «Свежий хлеб» (1960—61), «На той чабанов» (1960—62) — обе в Дирекции художественных выставок и проектирования памятников, Алма-Ата.

К справкам о художниках см. также книгу: «По залам галереи». Сб. статей, вып. 1 [Казахская художественная галерея им. Шевченко], Алма-Ата, 1961.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художественное училище им. Н. В. Гоголя в Алма-Ате, осн. в 1938 как Театрально-художеств. училище.

ОРГАНИЗАЦИИ

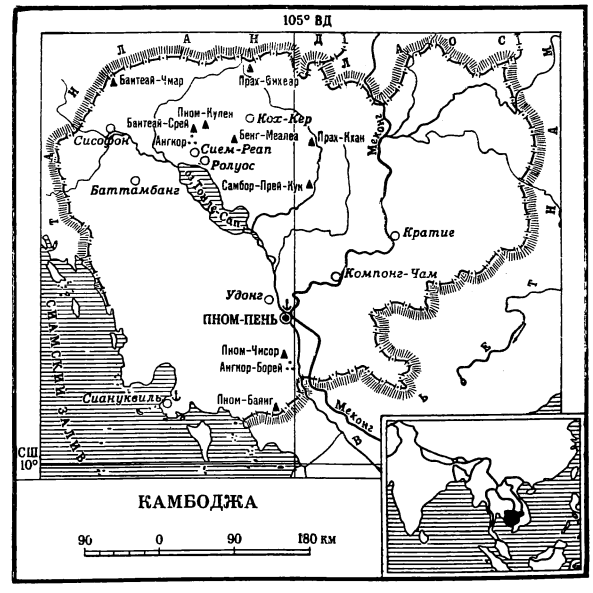
Союз худож. Каз. ССР в Алма-Ате, осн. в 1940 (с 1933 по 1940 — Оргкомитет Союза худож.). Съезды: 1-й—1940, 2-й —1951, 3-й—1954, 4-й—1956, 5-й—1959, 6-й—1962, 7-й—1965. 141 чл. и канд. (на 1965). Имеет отд. в Целинограде (1962). **Союз арх. Каз. ССР** в Алма-Ате, осн. в 1935. Съезды: 1-й—1937, 2-й—1948, 3-й—1959, 4-й—1962, 5-й—1964. 148 чл. (на 1965). Имеет отд. в Целинограде (1962).

Авторы: М. М. Мендикулов (арх-ра и справки о городах), А. П. Кусургашева (иск-во до сов. времени), Н. В. Черкасова (сов. иск-во и справки о худож.), И. А. Рыбакова (справки о худож.). Консультанты: Е. И. Агеева и А. Х. Маргулан (арх-ра и иск-во до сов. времени); Союз арх. Каз. ССР и Союз худож. Каз. ССР (арх-ра и иск-во сов. времени).

КАМБОДЖА

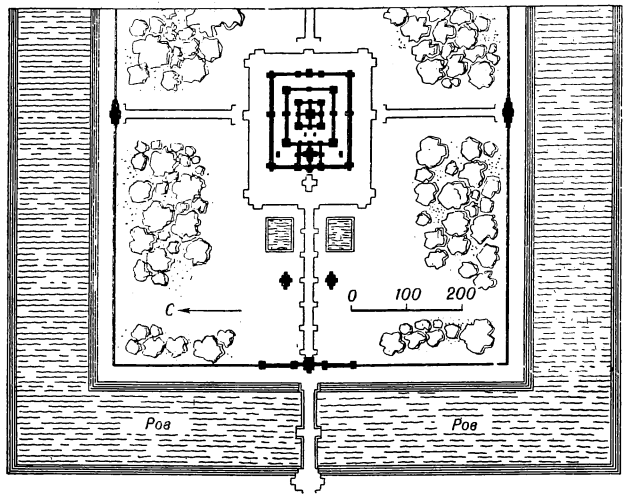
(КОРОЛЕВСТВО КАМБОДЖА. ПРЕАХ РЕАЧ АНА ЧАК КАМПУЧЕА)

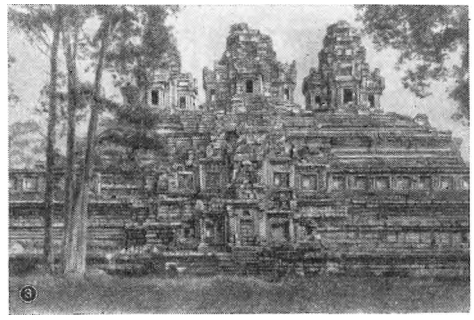
Художественная культура Камбоджи — государства на Ю.-В. Индокитая, восходит к неолиту (керамика со штампованным, шнуровым и процарапанным орнаментом — волнообразным и геометрическим) и эпохе бронзы (урна с тонким узором из Кандала и колокол из Самронга, бронза, сер. 1-го тысячелетия до н. э.). В 1 в. н. э. в дельте р. Меконг возникло государство Фунань; оно распространило своё господство на центральные и сев. районы К., имело культурные связи с Китаем, Средиземноморьем и особенно с Индией, откуда в Фунань проникали брахманизм и буддизм, философские и космогонические идеи, художественные формы. В 7—8 вв. к С. от озера Тонле-Сап развились государства Ченла, с 9 в. формировалось мощное государство народа кхмеров Камбуджадеша; с утверждением в нём феодализма в 9—12 вв. связан расцвет средневековой культуры К. Междоусобицы и иноземные нашествия (гл. обр. сиамцев) в 13—16 вв. подорвали могущество К.: в 17—18 вв. она периодически попадала в зависимость от соседних стран, а в 19 в. стала колонией Франции. В 1953 провозглашена независимость К.

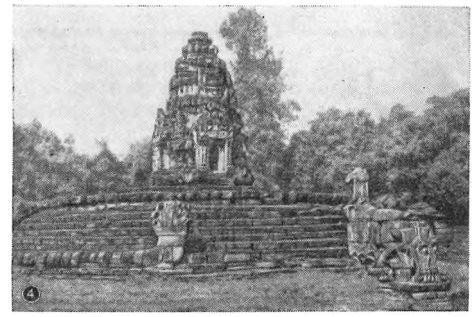


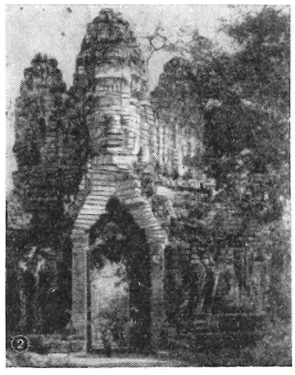
Архитектура. В *Ангкор-Борей* — последней столице Фунани (2-я пол. 6 в.), и в *Самбор-Прей-Кук*, где в 1-й пол. 7 в. находилась столица, сохранились возникшие под индийским влиянием святилища («прасат») — прямоугольные в плане компактные кирпичные башни на цоколе, расчленённые пилястрами и увенчанные ярусами уменьшающихся кверху ложных этажей. Филёнки между пилястрами и обрамления входов украшались резьбой по стуку, глухие стены — ложными порталами. Из гражданских построек (гл. обр. деревянных) сохранилось лишь несколько каменных мостов. Самобытный характер средневекового зодчества К. определился в 9—12 вв. в храмовых ансамблях (символах Вселенной) с их чёткой прямоугольной планировкой, гармоничным сочетанием водных гладей, дорог, просторных террас и нарастающих к центру сооружений, великолепием скульптурного убранства. В последней четверти 9 в. при строительстве столицы Харихаралая (ныне *Ролуос*) сложился тип ансамбля из прасатов и подсобных зданий, окружённых оградами (с проездными башнями-павильонами — «гопу-

План храмового ансамбля Ангкор-Ват в Ангкоре. Около 1113—50.









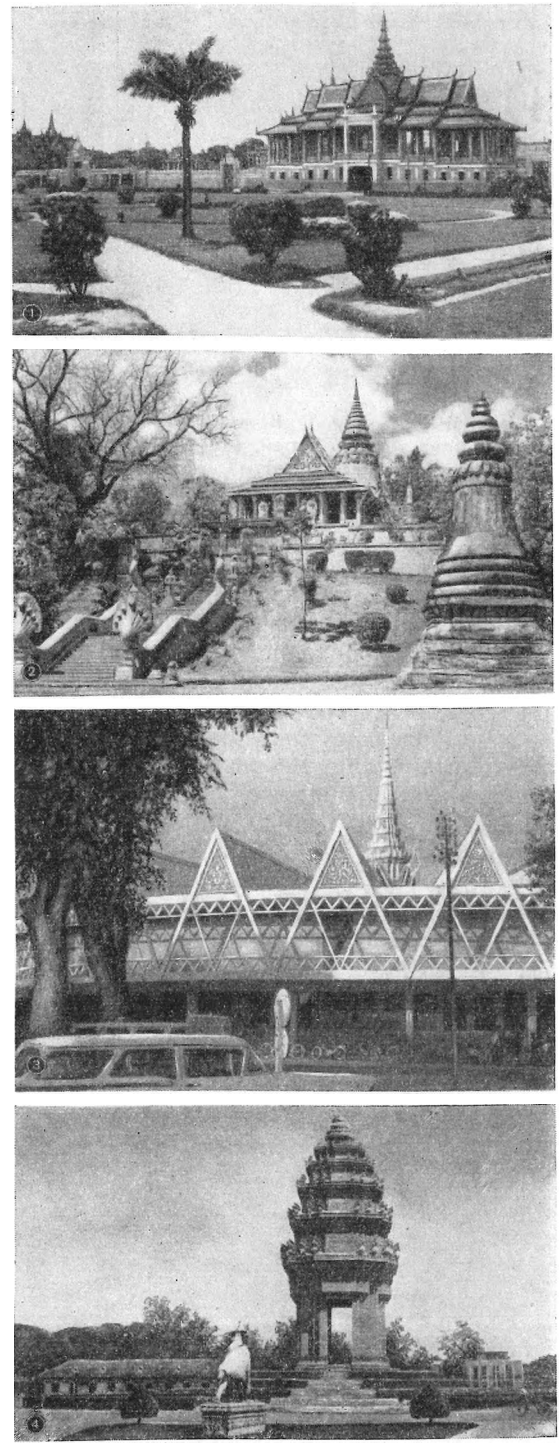
Архитектура Камбоджи. 1. Главный прасат южной группы в Самбор-Прей-Кук. 1-я половина 7 в. 2. Гопура Ангкор-Тхома в Ангкоре. Конец 12—13 вв. 3. Храм Та-Кео в Ангкоре. Около 1000. 4. Храм Неак-Пон в Ангкоре. Конец 12—начало 13 вв.

ра»), а с 10 в.— также узкими длинными «залами» (превратившимися в 11—12 вв. в замкнутые галереи) и каналами, образующими вокруг храмов концентрические прямоугольники. К этому типу ансамблей относятся Прах-Ко в Ролуосе (879/880) и *Бантеай-Срей* (начат в 967), святилища которого богато украшены статуями в нишах и тончайшей кружевной резьбой. В 10 в. кирпич сменяется камнем — латеритом и красивым, пригодным для сплошной резьбы мягким песчаником — сероватым, жёлтым, зеленоватым и красным, меняющим оттенки от освещения. Площадь прасатов и ширина галерей невелики, поскольку кхмеры знали только ложный свод, которым перекрывали пролёты до 6 *м*.

В 9 в. сложился тип «храма-горы» — ступенчатой пирамиды, увенчанной одним или пятью прасатами и окружённой галереями и каналами. Такие храмы (уподоблявшиеся мифическому центру мироздания — горе Меру) появились с культом «бога-царя» Девараджи. Они легли в основу ансамбля Баконг в Ролуосе (879/881) и большинства комплексов 10—12 вв., когда были созданы храмы столицы Чок-Гаргьяр (921—944, ныне *Кох-Кер*) и знаменитые ансамбли *Ангкора*, где с конца 9 в. строилась столица Яшодхарапура. Самый совершенный и грандиозный храм-гора Ангкор-Ват (ок. 1113—50) поражает геометрической строгостью плана, беспредельным многообразием аспектов и скульптурного декора, величественной гармонией устремлённых ввысь пяти башен и обширных, образующих ступенчатое подножие, террас, окружённых галереями с бесконечными колоннадами. В конце 12—13 вв. на месте Яшодхарапуры была выстроена новая столица Ангкор-Тхом, квадратная в плане, с четырьмя осевыми улицами, ведущими от городских ворот к центру — храму Байон. Сплошь покрытый изваяниями Байон производит впечатление гигантской одухотворённой каменной массы. Многочисленные башни Байона и надвратных гопура украшены с четырёх сторон огромными (до 2,4 *м*) скульптурными ликами бодхисатв. Но планировка Байона и других поздних крупных храмовых ансамблей Ангкора утрачивает ясность и простоту. Последние значительные памятники кхмерского каменного зодчества относятся к концу 13 и 1-й пол. 14 вв. От деревянных дворцов сохранились лишь каменные цокольные террасы.

Свайное жилище в провинции Сием-Реап.

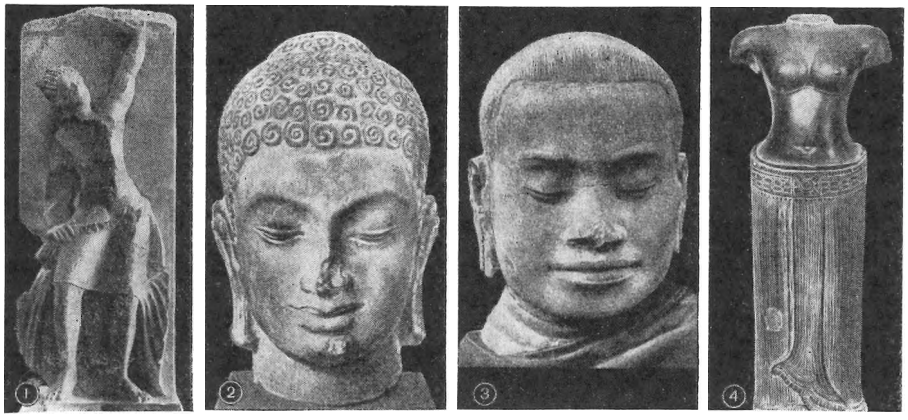
С 14 в. строительство из камня пришло в упадок, древние города и храмы были заброшены. Строились деревянные дворцы и буддийские храмы (сохранились лишь позднейшие, как Королевский дворец и «Серебряная пагода» в нынешней столице *Пном-Пене*) — невысокие строения с колоннадами на ступенчатой платформе, иногда с одной или несколькими галереями вокруг подножия. Заострённые края двускатной крыши оканчиваются обычно змейками, фронтоны часто украшены резным или лепным орнаментом (цветы, листья), колонны — золотым рисунком по чёрному лаку; применялись и эмалевые вставки на металлических пластинах. Вокруг храмов располагались каменные колоколообразные «ступа» (см. *Индия*) со шпилями.



Архитектура 19—20 вв. в Пном-Пене. 1. Зал для танцев Королевского дворца. 1869—1919. 2. Монастырь Ват-Пном. 1890—94. 3. Ванмоливан. Зал конференций Чакдомук. 1961. 4. Ванмоливан. Памятник Независимости. 1962.

Со 2-й половины 19 в. в городах строятся здания в духе французской эклектической архитектуры, а в последние десятилетия, особенно с провозглашением независимости, — железобетонные здания, как в местных традициях (архитектор *Ванмоливан*), так и в духе функционализма, с лоджиями и солнцезащитными устройствами. На основе новейшей техники, с учётом местных традиций и климатических условий советскими специалистами сооружены госпиталь (1958—60) и Высшее техническое училище (1962—64) в Пном-Пене. Современные принципы градостроительства применены при планировке новых городов — *Сиануквиля* (1957—60) и Бокора (1962),—а также Большого Пном-Пеня. Однако как в деревнях, так и в городах массовая застройка состоит из традиционных небольших свайных домов с деревянным каркасом, стенами из плетёных квадратов нарезанного бамбука, листьев или трав, с двух- или четырёхскатной крышей, крытой пучками из полосок пальмового листа или рисовой соломой; часто устраивается веранда. В новых «образцовых» деревнях сохранён тип свайного дома с верандой.

Изобразительное и декоративное искусство. Индуистские и буддийские статуи из *Ангкор-Борей* (2-я пол. 6 в.), видимо, завершающие период Фунани, следуют во многом индийским образцам (тройной изгиб фигуры) и отличаются обобщённостью форм и мягкостью моделировки; условно передана прозрачная одежда, облекающая полный силы и движения торс. Фигуры вначале не отделялись от стены либо поддерживались подковообразной аркой. В 7—8 вв. влияния Индии ослабевают, прямые стройные фигуры полны величия, уравновешенности, подчас изящества; монументальная цельность объёма сочетается с мягкой, полной жизни лепкой обнажённого тела. С 9 в. и особенно в период *Ангкора* статуи освобождаются от опор, приобретают строгую фронтальность (и зачастую статичность), монолитную мощь и обобщённость объёма, сочетающиеся с графичной стилизацией деталей. Вместе с тем лица наделяются местными кхмерскими чертами (широкий нос, утолщённые раздвинутые в улыбке губы), иногда портретными. Величественны гигантские задумчивые лики башен Ангкор-Тхома с их благостной улыбкой. Резной декор зданий вначале ограничивался мифологическими существами в медальонах и растительным узором, который в 9—10 вв. приобрёл поразительную пышность и динамичность, а позднее — чеканную строгость и изящество. В *Бантеай-Срей* в богатейший орнамент вплетены фигуры божеств, аскетов, грациозных небесных танцовщиц—«апсар», животных и чудовищ. Необычайно живописен декор Ангкор-Вата: балюстрады в виде многоглавых змей—«нага», резные фронтоны, тончайшее каменное кружево наддверий, пилястр, фризов, сотни барельефных фигур апсар, изваянных, иногда це-

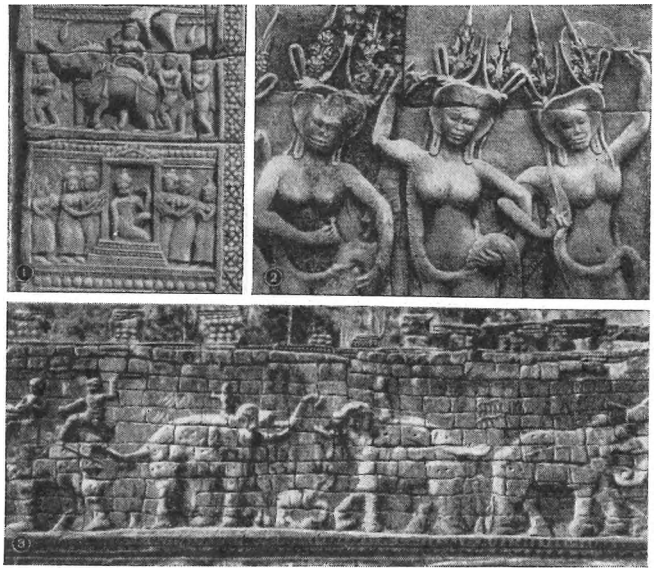


Скульптура Камбоджи. 1. «Кришна, поднимающий гору Говардхана». Статуя из Прей-Крабас близ Ангкор-Борей. 6 в. 2. Голова Будды из храма Ромлок близ Ангкор-Борей. 6 в. 3. Голова статуи (по-видимому, короля Джайявармана VII) из Ангкора. Конец 12—начало 13 вв. 4. Женская фигура из Ангкора. 1-я половина 12 в. (Все — песчаник, Национальный музей, Пном-Пень).

лыми гирляндами, на стенах и пилястрах. Рельефы на темы мифологии и эпоса, в 10—11 вв. ограниченные полем тимпанов (Бантеай-Срей) или небольших панно (Бапхуон в Ангкоре), в Ангкор-Вате тянутся на сотни метров вдоль стен внешней галереи. Плоскостные, декоративно-ковровые по композиции, они замечательны живой выразительностью повествования, стройным ритмом, гибкостью контуров; остро-динамичные батальные сцены сменяются мирными картинами быта, а бесконечные ряды мелких фигур — крупными изображениями богов и героев. Рельефы галерей Байона в Ангкор-Тхоме ещё более разнообразны и реалистичны по наблюдениям, не столь уплощены, яснее членятся на горизонтальные пояса, но утрачивают певучий ритм контуров. Особенной жизненностью отличаются изображения народных сцен и животных на дворцовых террасах.

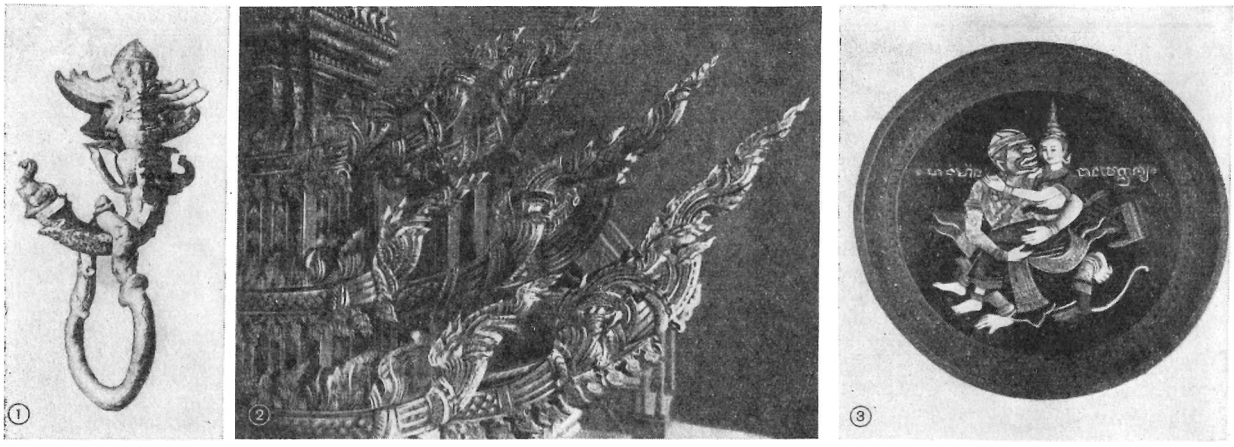
С упадком каменного зодчества (14 в.) каменная скульптура сменилась деревянной и бронзовой (гл. обр. статуи Будды, статуэтки танцовщиц, героев мифологии и эпоса), а рельефы — росписями (гл. обр. клеевыми красками) на темы буддийских легенд, поэмы «Реам Кер» (камбоджийской версии «Рамаяны») и т. д. Росписи и картины *Окна Теп Нимит Тлака* (нач. 20 в.) сочетают декоративную яркость и стилизацию с реализмом и экспрессией, тонкой характерностью лиц. В живописи Ньек Дима и др. современных мастеров, в ксилографиях и рисунках Сам Юна появляются темы повседневной жизни народа, образы простых тружеников, реалистические пейзажи К.

Рельефы Ангкора. 1. Сцены из легенды о Вишну. Рельеф на гопура храма Бапхуон. 3-я четверть 11 в. 2. Три апсары. Рельеф в храме Ангкор-Ват. 1-я половина 12 в. 3. Фриз «Слоновой террасы». Начало 13 в.



Художественные ремёсла К. были высоко развиты уже в эпоху Фунани (резьба по дереву, слоновой кости, кораллу, ювелирные изделия) и особенно в средние века (бронзовые ритуальные сосуды и колокола, чёрно-коричневая керамика простых гармоничных форм с гравировкой, изящные изделия из золота и серебра). Шёлковые ткани для национальной одежды, изготовляемые на ручных станках, и камбоджийский батик отличаются богатством цветовых переходов и орнаментальных мотивов. Распространены резьба по дереву (в сочетании с позолотой и эмалированными свинцовыми вставками) и слоновой кости, гравировка по металлу, росписи на керамике, фигурное плетение, вырезание из кожи (ажурные пан-

Сам Юн. «Крестьянская семья». Ксилография.



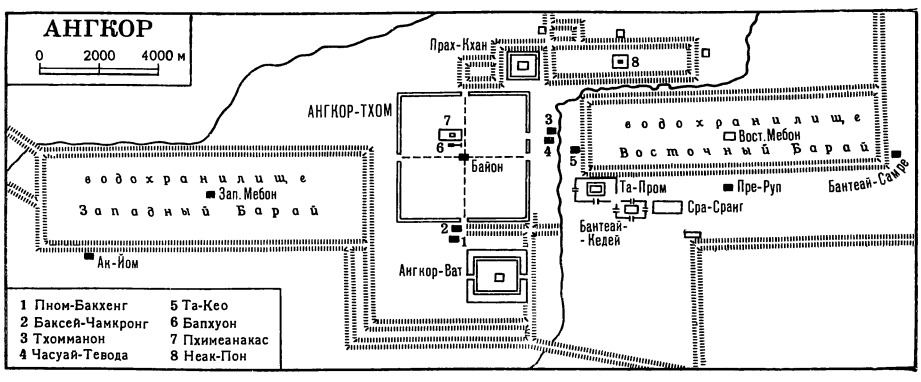
Декоративное искусство Камбоджи. 1. Бронзовые части удил из района Ангкора. Национальный музей. Пном-Пень. 2. Фрагмент резного деревянного трона. Королевский дворец. Пном-Пень. 3. Сцена из поэмы «Реам Кер». Роспись на керамическом блюде.

но, фигуры теневого театра «нанг сбек»), вышивка. Тщательность отделки, тонкий вкус в подборе камней и эмалей характеризуют ювелирные изделия с чеканкой и филигранью. Широко используются древние мотивы (мифологические существа, животные, герои эпоса среди растительного узора), в частности в возрождающемся искусстве декоративного рельефа.

Лит.: Лебедев Ю., Монументальное искусство Камбоджи, «Искусство», 1956, № 7; его же, Монументальное искусство средневековой Камбоджи, «Советское востоковедение», 1957, № 6; его же, О скульптуре средневековой Камбоджи, «Искусство», 1958, № 12; его же, Памятники архитектуры Камбоджи, в сб.: Архитектура стран Юго-Восточной Азии, М., 1960; Lunet de Lajonquière E., Inventaire descriptif des monuments du Cambodge, v. 1—3, P., 1902—11; Groslier G. (сост.), Arts et archéologie khmers..., t. 1—2, P., 1921—26; Groslier G., La sculpture khmere ancienne, P., 1925; Parmentier H., L'art khmer primitif, [v.] 1—2, P., 1927; Stern Ph., Le temple khmer, formation et développement du temple montagne, Saigon, 1937; Parmentier H., L'art khmer classique, [v.] 1—2, P., 1939; de Coral-Remusat G., L'art khmer, P., 1951; Boisselier J., La statuaire khmere et son évolution, v. 1—2, P., 1955; «France-Asie», Saigon, 1955, t. 12, № 114—115, p. 345—50; Boisselier J., Tendances de l'art khmer, P., 1956; Dupont P., La statuaire préangkorienne, Ascona (Suisse), 1956; Le Cambodge, [Saigon, 1960]; Groslier B. Ph., Indochine. Carrefour des arts, P., [1961].

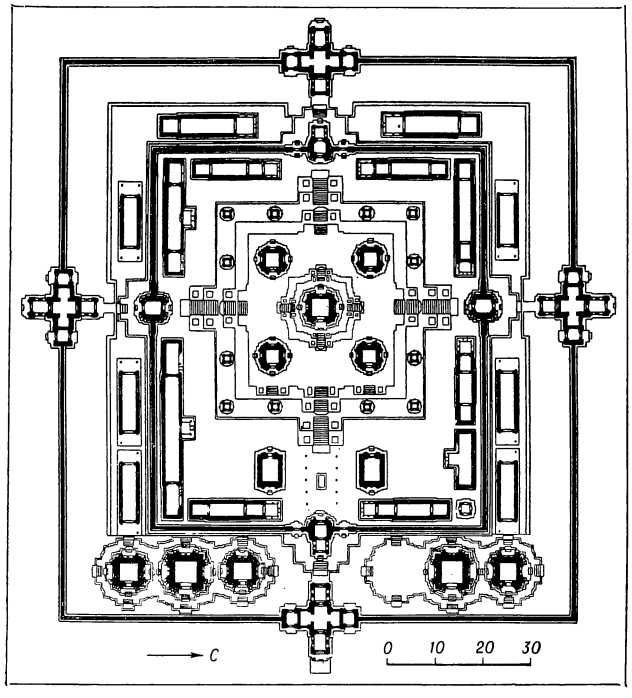
АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ. ГОРОДА

АНГКОР — р-н (пл. неск. десятков *км*²) к С. от г. Сием-Реап, включает множество храмов и храмовых ансамблей, террасы исчезнувших дер. дворцов; в центре А.— руины столиц Яшодхарапура (осн. в конце 9 в.) и Ангкор-Тхом (осн. в конце 12 в.) между водохранилищами Вост. Барай (конец 9 в.) и Зап. Барай (сер. 11 в.). К Ю. от Зап. Барая — древнейший кирп. храм-гора **Ак-Йом** (7 в.—ок. 800). В центре Яшодхарапуры — **Пном-Бакхенг** (после 889), 5-ступенч. храм-гора на естеств. холме (общая выс. 65 *м*), с 5 башнями наверху, 60 на террасах и 44 вокруг базы (пл. 72 *м* × 72 *м*); 4 лестницы соответствуют осевым улицам кв. в плане города. Рядом — **Баксей-Чамкронг** (нач. 10 в.), кирп. прасат на 4-ступенч. латеритовой пирамиде (выс. 13 *м*). На о-ве в центре Вост. Барая — **Вост. Мебон** (952), храм-гора с 5 кирп. башнями на кв. цоколе (пл. ок. 30 *м* × 30 *м*), окруж. 8 башнями и длинными «залами». К Ю. от Вост. Барая — **Пре-Руп** (961), 3-ступенч. храм-гора с 5 кирп. башнями, 2 рядами длинных «залов», 12 башнями на 1-м ярусе и 2 концентрическими оградами (внешняя — 120 *м* × 103 *м*). Между Ангкор-Тхомом и Вост. Бараем—**Та-Кео** (около 1000), 5-ступенч. храм-гора с 5 башнями наверху и гал. на 2-м ярусе (первый в А. храм целиком из камня, пл. 120 *м* × ×100 *м*). К С. от центр. пл. Ангкор-Тхома — **Бапхуон** (между 1049—65), 5-ступенчатый храм-гора (пл. 120 *м* × × 90 *м*, с оградами — 425 *м* × × 125 *м*) со святилищем на 2-ступенч. цоколе; на 1, 3 и 5-м ярусах — галереи; на гопура ср. яруса— барельефы.



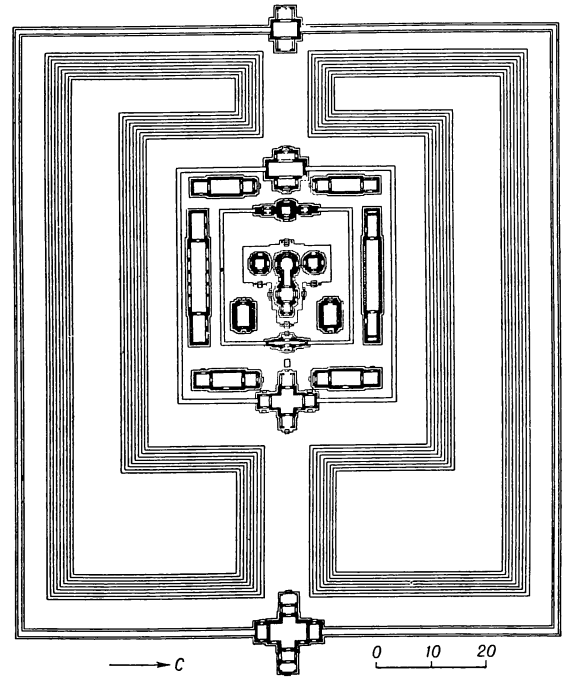
К С. от Бапхуона — **Пхимеанакас** (конец 10 — нач. 11 вв.), 3-ступенч. храм-гора (пл. 35 *м* × ×28 *м*, выс. 12 *м*) с гал. наверху. К Ю. от Ангкор-Тхома — **Ангкор-Ват** (ок. 1113—50), храм-гора в виде пирамиды из 3 раздел. дворами и окруж. галереями террас; 5 башен (центр. поднята на 2-ступенч. цоколе, общая выс. 66 *м*)—на верхней террасе с осевыми гал., 4 — на углах средней гал.; на внутр. стене нижней гал.— рельефы; храм окружён внешней оградой (выс. 3 *м*, прерывается дорогами лишь на З. и В.) и рвом (шир. 190 *м*), общая пл. 1300 *м* × 1500 *м*. **Ангкор-Тхом** занимает сев. часть Яшодхарапуры; кв. в плане (дл. стороны св. 3 *км*), окружён оградой (выс. 8 *м*, с 5 гопура, украш. ликами) и каналом (шир. 100 *м*, дамбы-мосты с парапетами в виде змей — «нага»); 4 осевые улицы соединяют гопура с центром г.— храмом-горой **Байон** (конец 12—13 вв.; 3-ступенч. пирамида, пл. 160 *м* ×140 *м*, 1-й и 2-й ярусы окружены галереями с рельефами на внутр. стороне, на 2-м ярусе — 54 башни с 4 ликами, на 3-м — святилище выс. 45 *м* с ложными этажами); 5-я ул. ведёт от гопура «Врата победы» (в вост. части ограды) к ограде Корол. дворца и «Слоновой террасе» (нач. 13 в., дл. 300 *м*) с рельефами. К С. от Ангкор-Тхома — **Прах-Кхан** (1191), ансамбль (пл. 820 *м* × 640 *м*): крестообразное в плане святилище и трёхнефный зал, окруж. прасатами, 4 оградами (на внешней — горельефные птицы «каруда», выс. 7 *м*) и рвом. К В.— бассейн (пл. 3700 *м* × 900 *м*), в центре его — о-в с храмом **Неак-Пон** (конец 12 — нач. 13 вв., прасат на цоколе в виде змей, поддерживающих лотос). К В. от Ангкор-Тхома — соедин. углом ансамбли 12 в. **Та-Пром** (1186, пл. ок. 1000 *м* × 700 *м*) и **Бантеай-Кедей** (1181, пл. 700 *м* × 500 *м*): святилища, окруж. концентрич. гал. и оградами (башни с ликами). На о-ве в центре Зап. Барая — **Зап. Мебон** (12 в.), храм с 12-башенной гал.-оградой. К В. от Вост. Барая — **Бантеай-Самре** (12 в., пл. 85 *м* × 80 *м*), прасат с вестибюлем и 2 концентрич. оградами.

Ангкор. План храмового ансамбля Пре-Руп. 961.



Лит.: Маршаль А., Ангкор, пер. с франц., [М., 1963]; Stern Ph., Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmer, P., 1927; Le temple d'Angkor-Vat, P., 1928—32; Coedès G., Pour mieux comprendre Angkor, P., [1947]; Glaize M., Les monuments du groupe d'Angkor, [2 éd.], Saigon, 1948; Marchal H., Les temples d'Angkor, 6 éd., P., [1955]; Groslier B.-Ph., Angkor, [P., 1956]; Parmentier H., Angkor, Phnom-Penh, [1960].

АНГКО́Р-БОРЕ́Й — древний г. на юге К., последняя столица Фунани (2-я пол. 6 в.). К Ю. от А.-Б. на холме Пном-Да — пещерные храмы; на З.— древнейший прасат Асрам-Маросей.



Бантеай-Срей. План храмового ансамбля. Начат в 967.

БАНТЕА́Й-СРЕ́Й — небольшой храмовый ансамбль (начат в 967), в 21 *км* к С.-В. от Ангкора: 3 святилища (центр. с примыкающим залом) на общей платформе и 2 б-ки, окруж. 3 оградами с гопура и рвом; богатейший скульпт. декор.

Лит.: Le temple d'Içvarapura (Bantāy Srĕi, Cambodge), P., 1926.

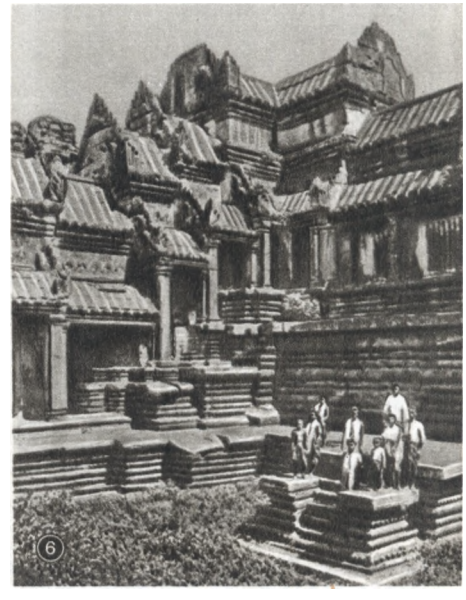
БАНТЕА́Й-ЧМАР — храмовый ансамбль (12 — нач. 13 вв.) у сев.-зап. границы К.: святилище с башнями, украш. ликами, окруж. гал. с рельефами и стеной (дл. ок. 9 *км*).

БЕНГ-МЕАЛЕ́А — храмовый ансамбль (11 в.), в 70 *км* к В. от Ангкора: храм, окруж. 3 концентрич. гал., рвом и стеной с осевыми гопура и угловыми павильонами.

КОХ-КЕР — г., в 125 *км* к С.-В. от Ангкора, недостроенная древняя столица Чок-Гаргьяр (921—944). Гл. комплекс **Прасат-Тхом**: 5-ступенч. храм-гора Пранг с высокой башней и 9 прасатов на террасе, окруж. 12 малыми прасатами.

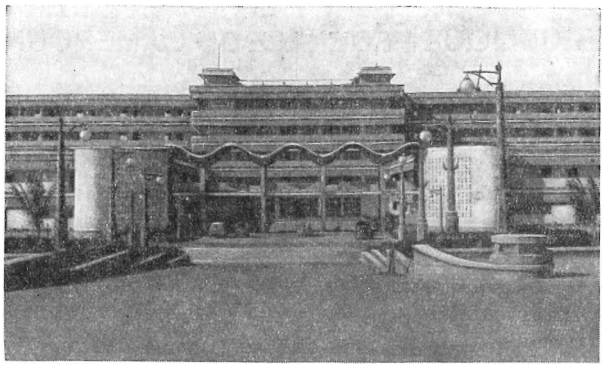
ПНОМ-БАЙНГ — храм доангкоровского периода, в 125 *км* к Ю. от Пном-Пеня. Кирп. прасат на цоколе с 3 верхними ложными этажами (выс. ок. 15 *м*), окруж. гал. с 7 башнями.

ПНОМ-КУЛЕ́Н — группа святилищ (гл. обр. нач. 9 в.), в 30 *км* к С.-В. от Ангкора. **Крус-Прах-Арам-Ронг-Чен** (ок. 802—850) — ранний образец кирп. храма-горы.



КАМБОДЖА. Архитектура. 1. Храм Ангкор-Ват в Ангкоре. Около 1113—50. Общий вид. **2.** Ангкор-Ват. Вид сверху. **3.** Храм Бантеай-Срей близ Ангкора. Начат в 967. **4.** Ангкор-Ват. Нижняя галерея. **5.** Башня храма Байон в Ангкор-Тхоме. Конец 12—13 вв. **6.** Ангкор-Ват. Галереи и портики.

КАМБОДЖА. Скульптура. 1. Рельеф храма Прах-Ко в Ролуосе. 879/880. **2.** «Битва кхмеров с тьямами». Рельеф в галерее храма Байон в Ангкор-Тхоме. Конец 12—13 вв. **3.** Женская фигура (фрагмент). Песчаник. 7 в. Музей Гиме. Париж. **4.** Сцена из «Махабхараты». Рельеф тимпана в храме Бантеай-Срей близ Ангкора. После 967. **5.** Статуя Харихары из храма Прасат-Андет в провинции Компонг-Тхом. Песчаник. Конец 7 в. Национальный музей. Пном-Пень. **6.** Рельеф в нижней галерее храма Ангкор-Ват в Ангкоре. Около 1113—50. **7.** Скульптурный декор стены центрального святилища в храме Бантеай-Срей. 10—14 вв.



Пном-Пень. Госпиталь (дар Советского Союза). 1958—60.

ПНОМ-ПЕНЬ — г., столица К. (с 1434, окончательно — с 1867) на р. Меконг. Осн. ок. 1371. Центр имеет регул. планировку, застроен зданиями нац. и европ. типа. Колоколообразный ступа (1434) и мон. на холме — «пноме». Мон.: Оналум, Ботум-Водей, Сараван. Постройки в трад. «кхмерском стиле»: Корол. дворец (1869—1919), Ват-Преах-Кео-Морокот («Серебряная пагода», 1902, серебр. пол, росписи, культ. предметы), Нац. музей (1917—20, Ж. Гролье), Зал конференций Чакдомук (1961, *Ванмоливан*); в европ. стилях — Корол. ун-т, Нац. школа иск-в и ремёсел, отели и др. Олимпийский городок с ареной и спорт. залом (Ванмоливан). Госпиталь и амбулатория (1958—60, сов. арх. Н. Л. Якобсон, В. В. Адамович, А. Н. Мусорина, Т. Н. Федосеева, инж. А. Ф. Кузнецов, Г. М. Абросимов, К. И. Антонюк, М. С. Шур), Высшее тех. училище (1962—64, сов. арх. С. Н. Михайлов, А. В. Мочалов, В. П. Наумов, инж. Е. А. Крупецкий). Пам. Независимости (1962, песчаник, арх. Ванмоливан).

Нац. музей, осн. в 1917: иск-во К. 5—20 вв., археологич. и этнографич. колл. **Музей Корол. дворца:** драгоценности правителей К.

ПНОМ-ЧИСО́Р — группа пам., в 56 *км* к Ю. от Пном-Пеня: 2 кирп. прасата Неанг-Кмау (7 в., перестроены в 9 в.) и 8 построек 1-й пол. 11 в. на холме П.-Ч. (храм, 2 б-ки и др.), окруж. гал. с гопура.

ПРАХ-ВИХЕА́Р — храм (в осн. сер. 11 в.) в горах Дангрек на С. страны: 3 террасы с портиками, входные гопура, 2 б-ки, зал, крестообразное в плане святилище.

ПРАХ-КХАН — храмовый комплекс (в осн. 12 в.), в 100 *км* к В. от Ангкора. Кв. в плане (дл. стороны 4,8 *км*), включает: храм-гору Прах-Дамрей, крестообразное в плане святилище Прах-Ткол, храмы Прах-Стунг (с башнями, украш. ликами) и Прах-Кхан.

РО́ЛУОС — г., в 14 *км* к Ю.-В. от Ангкора, древняя столица Харихараласая (последняя четверть 9 в.). **Прах-Ко** (879/880), 6 кирп. прасатов, располож. в 2 ряда на общей террасе, окруж. 4 оградами (пл. 800 *м* × × 450 *м*). К Ю.— **Баконг** (879/881), первый кам. храм-гора: 5-ступенч. пирамида (выс. 15 *м*) с кирп. прасатом наверху и 12 башенками на 4-м ярусе, окруж. 8 кирп. башнями, рвом и 3 оградами (пл. 850 *м* × 650 *м*). К С. от Прах-Ко, на о-ве посреди бассейна, — **Лолей** (893), 4 кирп. прасата на 2-ступенч. террасе.

САМБО́Р-ПРЕЙ-КУК — комплекс прасатов (гл. обр. кирп.), в 30 *км* к С.-В. от г. Компонг-Тхом, сохранившихся от древней столицы Ишанапура (1-я пол. 7 в.): зап. группа (прасат, окруж. 2 стенами), юж. (прасат с прямоуг. пристройкой и 5 восьмиугольных прасатов, окруж. 2 стенами) и сев. (центр. прасат и 4 угловых на общей террасе, 4— по углам у внутр. стены и 3 — у внешней стены).

СИАНУКВИ́ЛЬ — г. на юге К., на берегу Сиамского залива. Построен в 1957—60. Проект планировки — арх. *Ванмоливан*. Здания в совр. стиле: магазины, театры, отели, рынок, портовые и курортные сооружения. Сады с фонтанами, озелен. площадки.

УДО́НГ — г., в 45 *км* к С. от Пном-Пеня. Осн. ок. 1618, столица К. в 1618—1866. К Ю. от У., на холме Пном-Прах-Реачеатрап, — колоколообразные ступа с прахом правителей К.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

ВАНМОЛИВА́Н (р. 23.XI.1926, пров. Кампот) — архитектор. Уч. в АХ в Париже. Виднейший совр. арх. и градостроитель К., автор проектов Большого Пном-Пеня и *Сианукивиля*. Работы: в *Пном-Пене*.

О́КНА ТЕП НИМИ́Т ТЛАК— живописец и архитектор конца 19 — нач. 20 вв. Уч. в Пном-Пене (1868—74). Арх. Корол. дворца в Пном-Пене, директор Школы камбоджийских иск-в. Построил и расписал храмы Пном-Круонг, Пном-Дель, Чруй-Та-Кео; выполнил циклы росписей гал. «Серебряной пагоды» в Пном-Пене (темпера, 1903—04) и картин (1906, Нац. музей, Пном-Пень) на сюжеты поэмы «Реам Кер».

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Нац. школа иск-в в Пном-Пене, осн. в 1959 (с 1917 существовала как Школа камбоджийских иск-в); отд. живописи, скульптуры, обработки металла, кожи, ювелирного дела, ткачества, лаков. **Нац. школа иск-в и ремёсел** в Пном-Пене, осн. в 1956; отд. стр-ва. **Нац. школа скульптуры** в Пурсате.

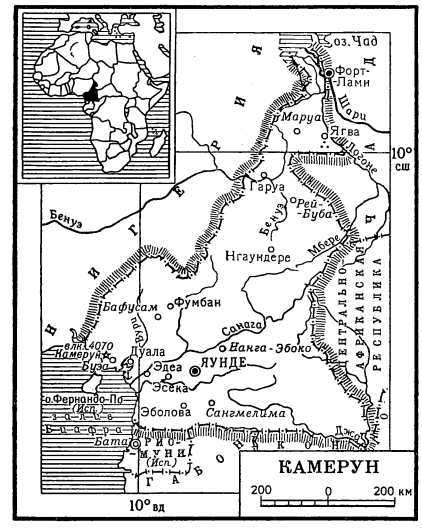
ОРГАНИЗАЦИИ

Ассоциация кхмерских худож. в Пном-Пене, основана в 1963.

Авторы: Ю. Д. Лебедев, Г. В. Милицкая.
Консультанты: О. С. Прокофьев, Г. Г. Стратанович.

КАМЕРУН

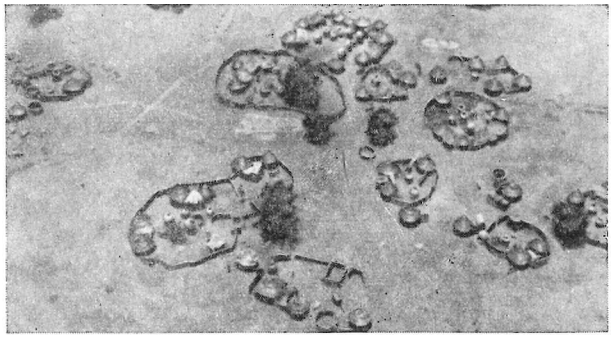
(ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА КАМЕРУН. RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE DU CAMEROUN)

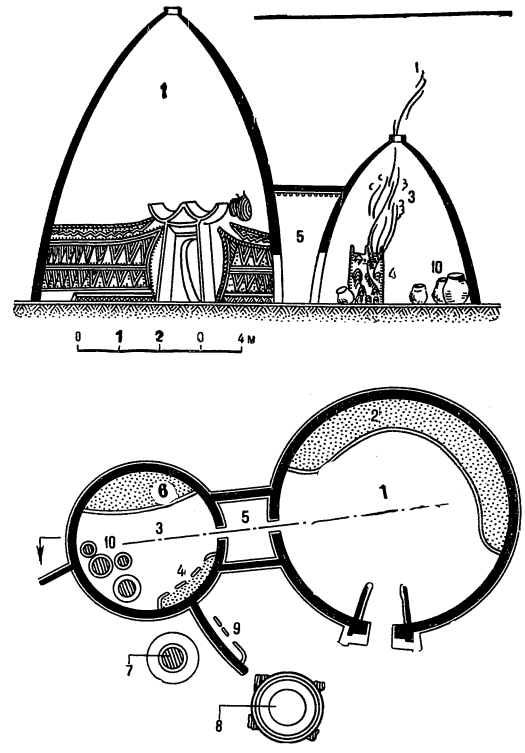


Древняя культура народов Камеруна, независимой республики (с 1960) в Западной Африке, изучена мало. Следы её обнаружены на севере К.— в долине рек Шари и Логоне и к югу от озера Чад: геометрические узоры и стилизованные фигуры животных, выбитые на поверхности скал (р-н селения Ягва, Yagoua), остатки поселения с земляными стенами и каменоломней, глиняная скульптура и керамика (около г. Маруа, Maroua) и др., бронзовые и металлические предметы культуры *Сао* (см.). Народное жилище и художественные ремёсла К., отличающиеся большим своеобразием, свидетельствуют о древних традициях в искусстве народов К.

Архитектура. Многообразие типов поселений и жилищ К. обусловлено пестротой его этнического состава (86 народностей) и природными условиями. Наиболее интересны поселения севера К. (у народов фульбе, мунданг и др.). Они состоят из нескольких укреплённых усадеб «саре», в которых жилые и хозяйственные постройки для защиты от набегов окружены общей глиняной стеной или травяной плетёной изгородью. Стена имеет один вход, иногда — крепкие глиняные амбары по углам, служащие своеобразными сторожевыми башнями. У народа кирди деревня окружена несколькими рядами стен. Жилые хижины северного К.— круглые, сложенные из глины или камня, с конической тростниковой или соломенной крышей. В районе саванн — у арабов и котоко, прямоугольные в плане дома из дерева или глины с плоской крышей украшены лепным геометрическим орнаментом и коническими столбиками по углам крыши. Они имеют внутренние дворики, характерные для арабской архитектуры. У народа мусгу конусовидные хижины лепятся из глины, как большой сосуд (высота 6—8 *м*). Для защиты от размыва на их стенах делаются треугольные желоба. Вход и стены внутри хижины украшаются выцарапанным орнаментом или полихромным геометрическим узором. На юге К., в лесной его зоне, основные строительные материалы — дерево, бамбук, листья пальмы рафии. Внутренние перегородки дома делаются из плетёных циновок. На западе селения народов бамилеке и бамум включают резиденцию вождя, квартал для иноземцев, рыночную площадь со священным деревом и помещением для старейшин. Каркасные дома из бамбука имеют грибовидную форму: на квадратном строении — конусообразная, крытая соломой крыша с большим свесом (высота 10—12 *м*, длина стены 6 *м*). Между стенами и крышей — небольшие отверстия для вентиляции и света. С конца 19 в. в К. стали возникать крупные города (*Яунде*, *Дуала*). Они не имели определённой планировки (распланированы, как правило, лишь

Поселение северных районов. Вид сверху.





Жилище народа мусгу. Разрез и план. 1. Хижина женщины. 2. Помещение для скота. 3. Кухня. 4. Внутренний очаг. 5. Проход. 6. Кладовая. 7. Курятник. 8. Зернохранилище. 9. Внешний очаг. 10. Сосуды для зерна и воды.

кварталы центра) и застраивались домами местного, в т. ч. арабского, типа и зданиями в духе европейской эклектической архитектуры (в основном — здания миссий). С использованием арабских и местных традиций был построен дворец султана Ибрахима Джойя в Фумбане (Foumban, конец 19 в., камерунские архитекторы Нгунсо, Ngounso, и Нкебек Нгдобо, Nkebek Ngdobo). Он сложен из камня и состоит из отдельных строений, похожих по форме на хижины народа бамум. Каждое строение обшито резными деревянными досками, узор которых напоминает арабские изразцы. В последние годы центральные районы застраиваются зданиями современного европейского стиля (в ряде городов — по проектам местных архитекторов Нгоде, Ngode, и Н. Коллинса, N. Collins), окраины — типовыми домами-бараками. Применяются железобетон, алюминий и др. современные строительные материалы. Имеется союз архитекторов (в Дуала).

Изобразительное и декоративное искусство. Наиболее распространены в К. резные изделия из красного и чёрного (эбенового) дерева. Многие бытовые предметы (деревянная посуда, стулья, скамьи, кресла, носовые части лодок) представляют собой сложные резные композиции из фигурок людей, животных и птиц, выполненных с большим чувством материала и формы. У бамилеке косяки и балки дверей украшаются резными деревянными досками с изображением масок, человеческих голов, бытовых, религиозных и военных сцен, расположенных сплошными горизонтальными рядами. Статуэтки культового назначения (высотой от 16 до 50 *см*) раскрашиваются в красный, синий, белый и чёрный цвета и украшаются раковинами каури, бусами, браслетами, кусками материи. В прорези глаз вставляются кусочки металла или стекла. У народа экои фигурки предков имеют вид сильно вытянутых столбов, увенчанных стилизованными головами. Как и во многих других странах Африки, в К. широко распространены маски. В К. их вырезают из цельного куска дерева (часто высота 50—60 *см*), раскрашивают по мотивам татуировки данного племени, приклеивают волосы, рога и перья, иногда обтягивают кожей антилопы. Встречаются маски, изображающие человеческие лица с раскрытыми, кричащими, смеющимися ртами (в некоторых лицо человека соединено с фигурой животного или несколько фигурок образуют сложный головной убор), а также маски в виде голов животных (чаще — буйволов), весьма близкие к натуре. У народа мпонгве в южном К. они окрашены в белый цвет, имеют монголоидный характер лица с острым подбородком и косыми полузакрытыми глазами. Во многих районах К. маски потеряли священный характер и служат украшением дома или изготовляются для продажи туристам.

Деревянная маска. Народ экои.

В р-не Нанга-Эбоко (Nanga-Eboko) развито гончарное ремесло: тёмно-красные и коричневые неглазурованные сосуды с геометрическим орнаментом, глиняные трубки в виде выразительных человеческих голов, пепельницы. В р-не Фумбана способом «утраченного воска» делают бронзовые кувшины, вазы, литые бронзовые трубки, в Эболова (Ebolowa) и Дуала для туристов вырезают небольшие, примитивно сделанные фигурки животных из слоновой кости. Во многих районах изготовляют «калебасы» — сосуды из

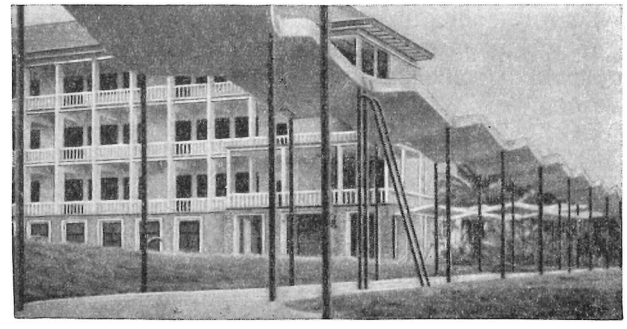
тыквы, с вырезанным геометрическим орнаментом. Широко распространено искусство вышивки. В северных и западных районах сплошным геометрическим орнаментом, цветами или фигурками животных красного, белого, жёлтого и чёрного цвета вышиваются хлопчатобумажная национальная одежда в виде тоги, головные уборы, набедренные повязки, ковры (особенно изящны изделия бамилеке). В южных и восточных районах вышивкой украшаются скатерти, салфетки, косынки, занавеси. Имеется несколько музеев местного искусства: Музей искусства народов центрального К. в Эболова, Музей искусства бамилеке в Бафусаме (Bafoussam), Музей искусства бамум в Фумбане.

Лит.: Ольдерогге Д. А., Искусство народов западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; Germann P., Das plastisch-figürliche Kunstgewerbe im Graslande von Kamerun, в кн.: Jahrbuch des Städt. Museums für Völkerkunde, Bd IV, Lpz., 1911; L'habitat au Cameroun, P., 1952; Lecoq R., Les bamiléké, P., 1953; Germann P., Hermann F., Beiträge zur afrikanischen Kunst, B., 1958.

ГОРОДА

ДУА́ЛА (Douala) — город-порт на р. Вури, в 24 *км* от залива Биафра. Развился во 2-й пол. 19 в. из б. центра торговли европейцев с местным населением. «Старый г.» (р-н Бонанджо) имеет неопредел. планировку, большое кол-во садов и парков, застроен виллами и домами буржуазии. Здесь расположены: корол. дворец (ныне гор. б-ка и кинотеатр «Паради»; 2-я пол. 19 в.) оригинальной пирамид. формы; Дворец юстиции (нач. 20 в.), почтамт (1959—60), гостиница «Кокотье» (1959). Торговый центр (р-н Аква) расположен вдоль набережной, отделён от порта широким бульваром (дл. 2 *км*), имеет прямоуг. планировку, застроен многоэтажными зданиями деловых контор, коммерч. фирм. Крупные постройки: эклектич. кафедральный собор (нач. 20 в.); отели «Аква Палас» (крупнейший в К.), «Лидо» и «Домино», Дворец спорта, мост через р. Вури (все — конец 1950-х гг.). Африканские рабочие кварталы Дейдо, Нью-Бель, Бали с узкими тесными улицами застроены типовыми домами барачного типа (в основном одноэтажные, крытые алюминием) и хижинами из дерева, соломы или пальмовых циновок.

ЯУНДЕ́ (Yaoundé) — столица К., осн. в конце 19 в. на месте афр. селения как центр нем. колониальной администрации. Центр Я. (адм. и торговый р-ны) хорошо распланирован, благоустроен, озеленён. Застроен зданиями совр. европ. стиля: резиденция президента (1950-е гг.) с широкой верандой на аркаде; на пересечении гл. улиц — Франц. культурный центр (1961)— совр. здание с большими окнами, обрамл. резным нац. орнаментом. Законодат. ассамблея, лицей, банки, отели, вокзал. На окраинах — дома барачного типа и жилища, характерные для сельской местности южногоК.



Яунде. Здание лицея.

Лит.: Lelong R. M., Yaoundé, capitale du Cameroun, «AOF Magazine», P., 1955, № 3, p. 5—7.

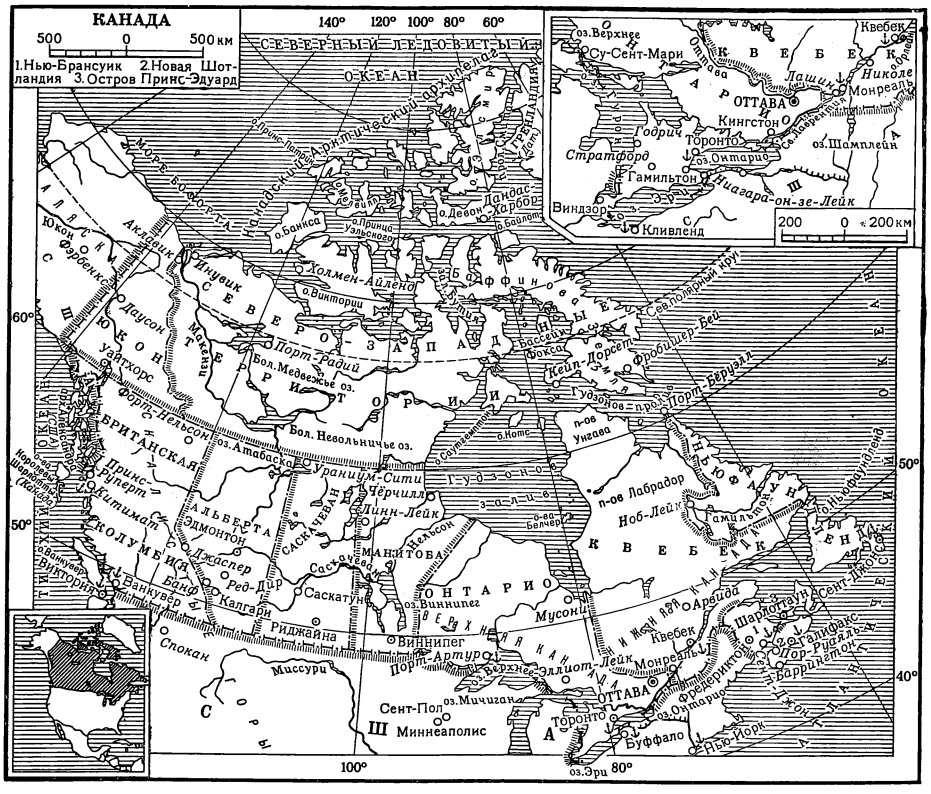
Авторы: В. В. Лаптухин, Е. П. Русаков. Консультанты: Д. А. Ольдерогге, Н. Е. Григорович.

Илл. см. на отд. л. к стр. 393.

КАНАДА

(CANADA)

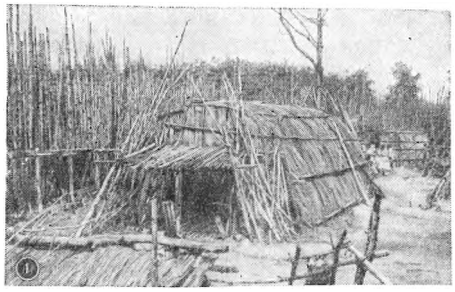
Художественная культура Канады — одного из крупнейших государств Америки, включает искусство коренных жителей — *индейцев* (см.) и *эскимосов* (см.), и искусство переселенцев из Европы и США и их потомков, гл. обр. англо-канадцев (англичан, шотландцев, ирландцев) и франко-канадцев.

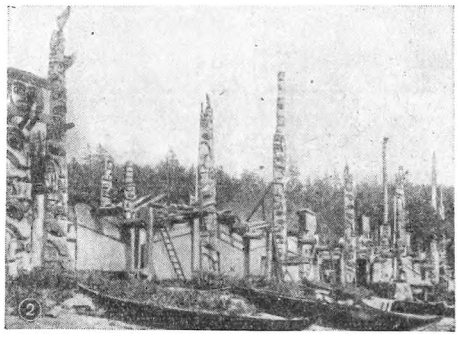


АРХИТЕКТУРА И ИСКУССТВО АБОРИГЕНОВ

До 17 в. территория К. была заселена гл. обр. индейскими племенами, стоявшими на разных ступенях развития родового строя. Оседлые индейцы жили в поселениях, окружавшихся оградой из вертикальных древесных стволов. Северные лесные охотники сооружали крытые корой и циновками шалаши: алгонкины (населявшие области от Ньюфаундленда * до Скалистых гор) — куполообразные «вигвамы» из воткнутых в землю и согнутых в свод стволов, атапаски (на С. Онтарио) — конические палатки-«типи» из расставленных по кругу, сходящихся вверху кольев. Индейцы прерий (на Ю. Манитобы, Саскачевана, Альберты) покрывали свои типи шкурами бизонов. Лесные земледельцы-ирокезы (между озером Гурон и верховьями реки Св. Лаврентия) строили родовые «длинные дома» (в длину от 15 до 30 *м*) с деревянным обшитым корой каркасом и округлой кровлей из стволов. В Британской Колумбии индейцы Скалистых гор жили в землянках; более развитые формы зодчества существовали на тихоокеанском побережье, где особенно выделялось мастерской обработкой дерева племя хайда. Здесь возводились каркасные прямоугольные в плане дома с двускатной крышей: их несущие столбы (так же, как столбы оград и тотемные столбы перед домами) покрывались обильной резьбой, изображавшей стилизованных зверей и птиц, человеческие фигуры и фантастические существа. Эта архитектура пережила недолгий, но яркий расцвет во 2-й пол. 19 в., с освоением

* В статье всюду указываются современные названия провинций Канады.





Индейские поселения. 1. Поселение ирокезского племени виандотов (гуронов) в Мидленде (Онтарио). 17 в. 2. Поселение племени хайда в Скидегите (Британская Колумбия). Фотография 1878.

индейцами европейских железных орудий. Искусство индейцев представлено также резьбой и гравировкой по рогу, камню и кости, украшениями из перьев и раковин, утварью (иногда расписанной) из дерева и коры, плетёными изделиями, яркими узорными тканями (плащи, одеяла с геометрическим орнаментом), масками из дерева и кукурузной соломы, вышивкой (иглами дикобраза, волосом лося или оленя, с конца 19 в.— бисером). Росписи одежды, утвари, домов и типи изображают стилизованные символические мотивы, животных, сцены войны и охоты. У ирокезов были керамика, фигурные глиняные трубки; хайда и тлинкиты вырезали из дерева (с 19 в. из окаменевшей глины — аргиллита) модели тотемных столбов, фигуры и головы людей и животных. С истреблением большинства индейцев и вытеснением их в «резервации» монументальные формы их искусства умирали, сохранялось в основном изготовление изделий для продажи.

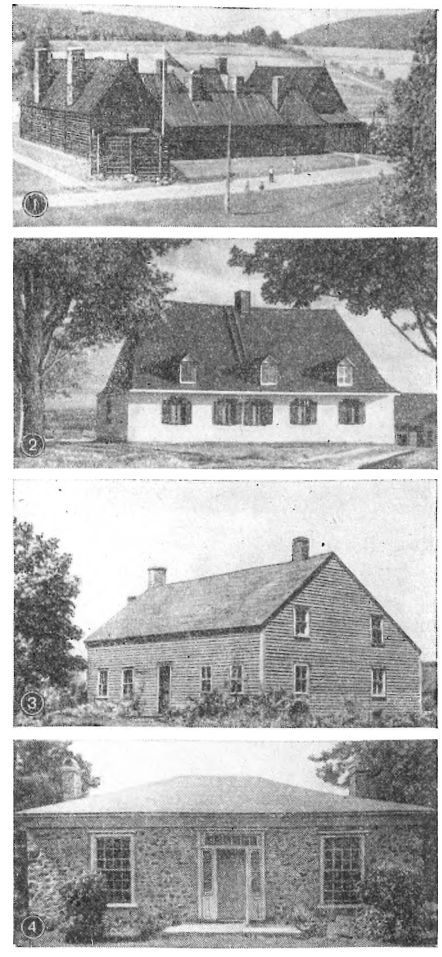
Жители арктического побережья— эскимосы, живут в полуподземных деревянных домах (в р-не реки Макензи), в постройках из камня и костей, покрытых землёй (на Лабрадоре и Баффиновой Земле), в куполообразных снежных «иглу». Памятники древней, т. н. дорсетской, культуры эскимосов (до 12—13 вв.; названа по месту находок — Кейп-Дорсет, Cape Dorset,Баффинова Земля) — каменные полуземлянки, костяные фигуры людей и животных, гравированные узоры и изображения скелетов, рельефные лица эскимосов и европейцев (норманнов?), вырезанные на роге оленя. Позднейшая т. н. культура Туле (Thule, Гренландия) представлена гл. обр. гравировкой (геометрический рисунок, в колониальный период — охотничьи сцены). Эскимосы, как и индейцы, знали холодную обработку самородных металлов. Искусство эскимосов сохранилось и в условиях колониальной кабалы. Эскимосы Баффиновой Земли и п-ова Унгава вырезают для продажи фигуры людей и животных из камня и кости (многие из них замечательны жизненностью и пластической обобщённостью форм); они также расписывают бытовыми сценами и фигурами зверей тюленьи шкуры, плетут корзины, гравируют по кости и рогу.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА И НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

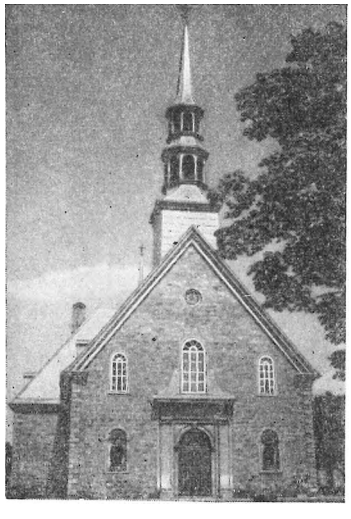
На рубеже 17 в. началась колонизация К. французами, а позднее — англичанами. В 1763 К. была включена в состав Британской империи, а в 1791 разделена на Нижнюю К. (в основном — Квебек) с французским населением и Верхнюю К. (в основном — Онтарио) с английским населением. В 1867 К. получила права доминиона. Во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. осваивались земли к З. от Великих озёр (Манитоба, Саскачеван, Альберта, Британская Колумбия), Северо-Западные территории и Юкон. Тогда же к французским и английским культурным традициям добавились усиливающиеся влияния США. Различие путей и уровней развития, национальных традиций, природно-климатических условий в разных областях К. обусловило существование местных архитектурных и художественных школ, сохраняющихся во многом и сейчас.

Искусство аборигенов Канады. 1. Деревянная маска индейского племени хайда. Национальный музей Канады. Оттава. 2. Эскимосская скульптура. Мастер Шероапик (восточный берег Гудзонова залива). "Мать с ребёнком". Мыльный камень. 3. Шероапик. „Ласка". Стеатит.

Архитектура. Французы перенесли в К. феодальные отношения и свои ремесленные традиции, восходящие к средневековью. Жилая, общественная и культовая архитектура «Новой Франции» примечательна точным воспроизведением построек метрополии, стилистическим единством, общностью облика зданий (простота и монументальность объёмов, крутые высокие гонтовые крыши, мощные каминные трубы). Первые укреплённые поселения строились из дерева (Пор-Руаяль, Port Royal, Новая Шотландия, 1605), часто с каменными башнями (форт Реми в Лашине, Lachine, Квебек, 1671). С сер. 17 в. возводились каменные постройки. Жилые дома квебекского типа имели вытянутый план, оштукатуренные стены, прорезанные люкарнами крыши; дома монреальского типа в плане ближе к квадрату, неоштукатуренные стены выкладывались из дикого камня. В малоэтажном жилищном строительстве эти типы, несколько видоизменённые и вошедшие в национальную традицию, сохранились до 20 в. Традиционализм зодчества Французской К. поддерживался и профессиональным образованием на манер средневековой ремесленной школы и сильной католической церковью. С первым епископом Квебека Лавалем (F. X. Montmorency-Laval, 1623—1708) связывается создание местного типа зальной церкви, сочетающей средневековые и барочные черты: скромный, но гармоничный внешний облик (строго очерченный объём с сильно выступающим трансептом, полукруглая апсида, однадве башенки, часто деревянные, на западном фасаде) контрастирует с пышным резным убранством интерьера. Таковы церкви на о-ве Орлеан близ г. *Квебека* — в Сен-Лоране (Saint-Laurent, 1695), Сен-Пьере (Saint-Pierre, 1716) и Сент-Фамий (Sainte-Famille, 1743—46). Священниками были П. Конфруа (P. Conefroy, 1752—1816), автор церкви в Л'Акади (L'Acadie, Квебек, 1801), и теоретик архитектуры Ж. Демер (J. Demers, 1774—1853). В постройках Демера и сотрудничавшего с ним Т. *Байаржé*, крупнейшего представителя известной семьи ремесленников, есть детали в духе классицизма (колонны, пилястры). Общественные здания — госпитали, семинарии, возводились также по французским образцам (семинария в Николé, Nicolet, Квебек, 1827—33, построенная по проекту Демера и Байарже).

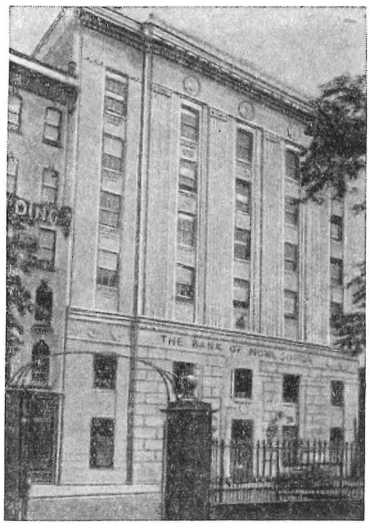


Канадские жилые дома 17—19 вв. 1. Деревянный форт Пор-Руаяль в Нижнем Гренвилле (Новая Шотландия). 1605. 2. Дом Вильнёв в Шарльбуре (Квебек). Около 1700. 3. Дом Амбермен в Гренвилл-Ферри (Новая Шотландия). 1-я половина 18 в. 4. Дом близ Кингсвилла (Онтарио). Начало 19 в.



Т. Байарже. Церковь Сен-Жозеф в Лозоне (Квебек) 1830—32.

Англичане, принесшие в К. элементы буржуазных отношений, создали в приморских провинциях (Ньюфаундленд, Новая Шотландия) чисто местный, независимый от английского зодчества, очень рациональный и практичный тип каркасного деревянного дома с обшитыми тёсом стенами; характерны функциональная обусловленность композиции, отсутствие ордерных форм («Старый дом собраний» в Баррингтоне, Barrington, Новая Шотландия, 1765). Своеобразны рыбачьи деревни Ньюфаундленда с деревянными сараями и настилами для сушки рыбы, устроенными на вертикальных столбах. Лойялисты (бежавшие из США в конце 18 в. противники независимости английских колоний) хотели создать «Новую Англию» на Ю. Онтарио; здесь города — Дублин (Dublin), Кингстон (Kingston), Олд-Ирокуой (Old Iroquois), застраивались в конце 18 — нач. 19 вв. домами английского типа, но основным строительным материалом был, в отличие от Англии, камень, а не кирпич. Общественные здания и церкви нач. 19 в. обнаруживают влияния классицизма — в



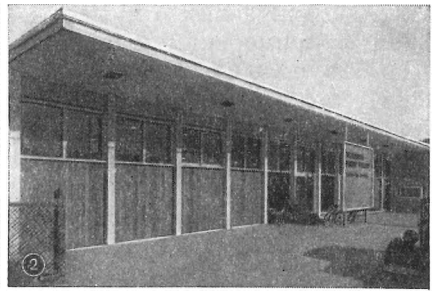
Дж. Лайл. Банк Новой Шотландии в Галифаксе. 1937.

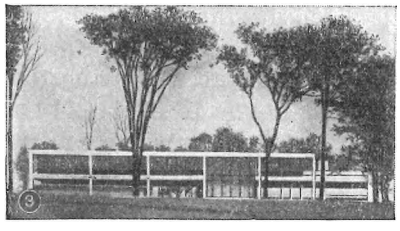
духе братьев Адам (см. *Великобритания*), как парламент провинции Новая Шотландия в *Галифаксе* (1811—18), или более героического «федерального стиля» США, как церковь Сент-Андру в Ниагара-он-зе-Лейк (Niagara-on-the-Lake, Онтарио, 1831).

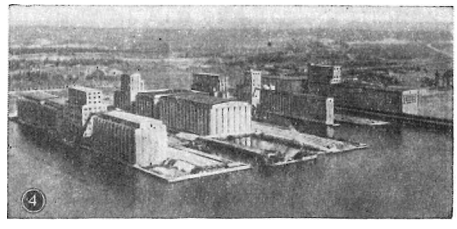
С развитием промышленного капитализма в К. (со 2-й пол. 19 в.) интенсивно росли старые города и возникали новые на осваиваемых западных землях. При активном участии «Компании Канадско-тихоокеанской железной дороги» новые города и фермы застраивались деревянными сборными домами в 1—2 этажа, что положило начало широкой практике сборного деревянного строительства. Определилась стандартная структура новых городов с малоэтажной деревянной застройкой, прямоугольной сеткой улиц и деловыми центрами, где стали появляться небоскрёбы американского типа. Сходные приёмы планировки и застройки укоренились и в старых городах. К немногим исключениям принадлежат старая часть г. Квебека (напоминающая города северной Франции) и г. Годрич (Goderich, Онтарио, основан в 1828), где радиальные улицы сходятся к восьмиугольному парку. С конца 19 в. облик К. значительно изменили промышленные сооружения, электростанции, мосты (консольный железный мост через реку Св. Лаврентия в Квебеке, 1907—1917, арочный железобетонный мост через реку Саскачеван, 1935, висячий стальной мост «Львиные ворота» в *Ванкувере*, 1939) и могучие лапидарные объёмы элеваторов — деревянных в прериях и бетонных в портах.

Эклектика (гл. обр. неоклассика и неоготика), характерная для общественных и деловых зданий, церквей, особняков, отелей 2-й пол. 19 — 1-й трети 20 вв., впервые придала архитектуре К. известную общность, чем, по-видимому, и объясняется её устойчивость. Наиболее яркое выражение эклектика нашла в зданиях парламентов в *Оттаве* и столицах провинций, в постройках Э. Леннокса (E. Lennox, 1856—1933) — ратуше и особняке Каса Лома в *Торонто*, в которых влияния Х. Ричардсона и бостонской школы (см. *США*) соединяются с многообразными заимствованиями из исторических стилей. Дж. Лайл (J. Lyle, 1872—1945) пытался создать «канадский стиль», включая мотивы индейского искусства, местной флоры и фауны в орнаментальный декор своих неоклассических зданий (банк в Калгари, Calgary, Альберта, 1929). Ф. *Дарлинг* применял прогрессивные материалы и конструкции (стальной каркас, железобетон, стекло), сочетая их с ордерным декором (деловые здания в *Монреале* и Торонто).

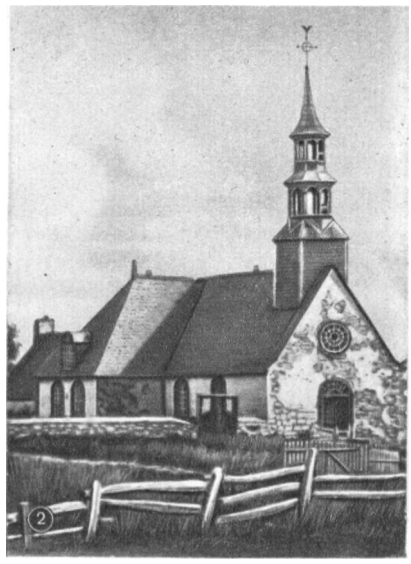
Современная архитектура Канады. 1. Посёлок в пригороде Виннипега (Манитоба). 1946. 2. Публичная библиотека в Ванкувере. 1949. Архитектурная фирма „Шарп, Томпсон, Берик, Пратт". 3. Дж. Б. Паркин и др. Ортофармацевтический институт в Дон-Милсе (Онтарио). 1957. 4. Зерновые элеваторы в Порт-Артуре (Онтарио).

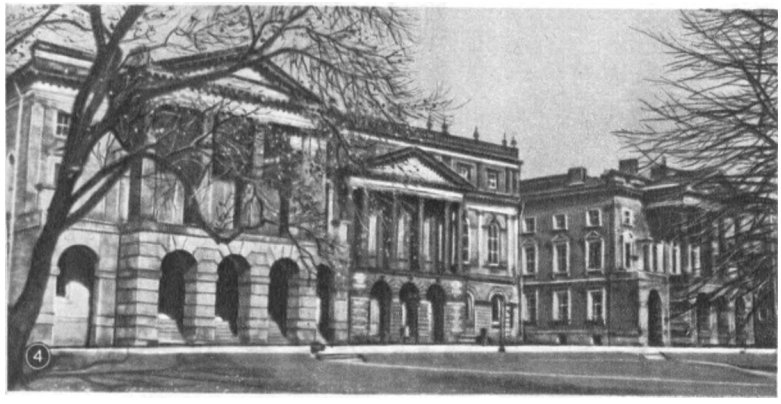


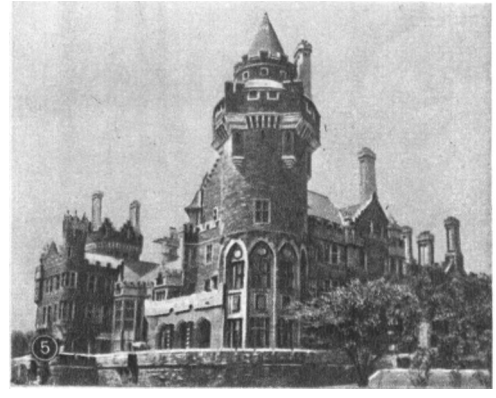


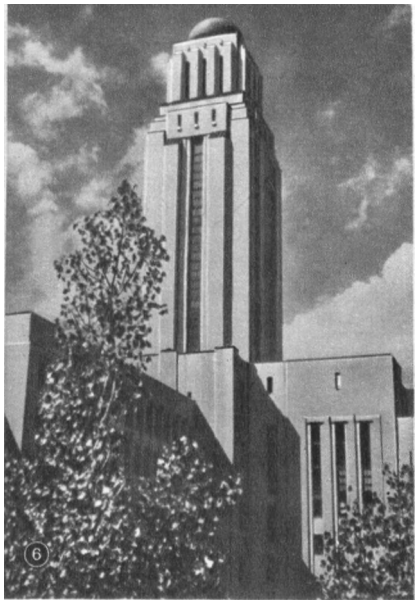


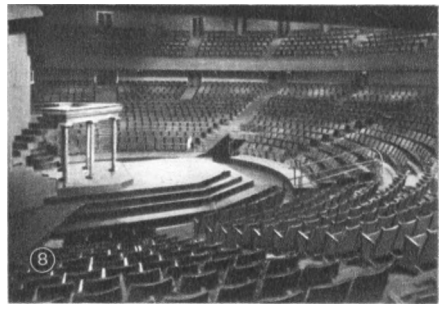
В 20 в., особенно после 2-й мировой войны, геологические открытия и бурный рост индустрии вызвали массовое строительство заводов — автомобильных в Виндзоре (Windsor, Онтарио), нефтеперерабатывающих в Онтарио, Квебеке и прериях, крупнейших алюминиевых комбинатов в Арвиде (Arvida, Квебек) и *Китимате*, гидроэлектростанций в Квебеке, Британской Колумбии и др. По единому плану (прямоугольная сетка магистралей, зонирование территории по отраслям промышленности, озеленение) сооружён промышленный комплекс Аннесис-Айленд (Annacis Island,



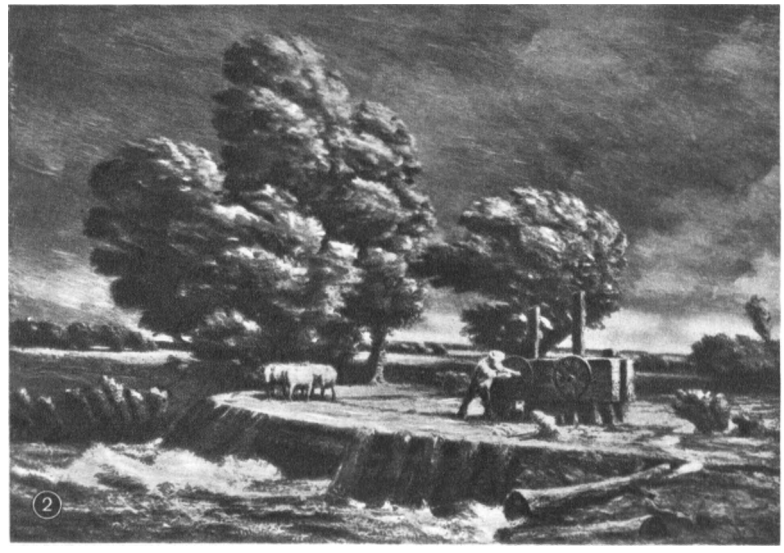


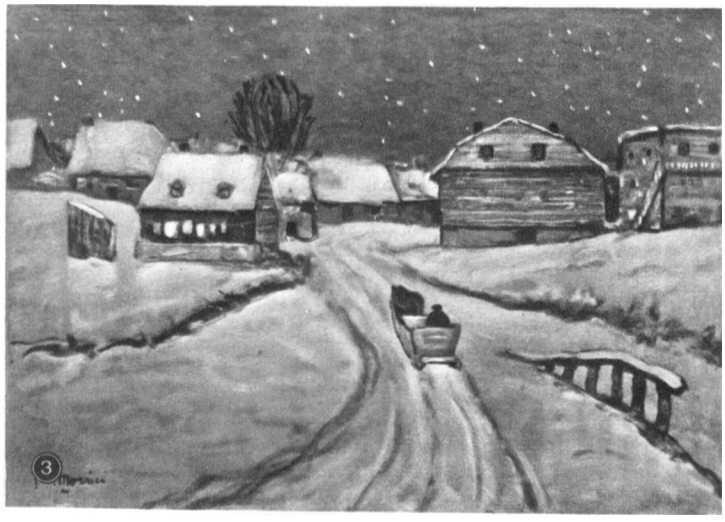


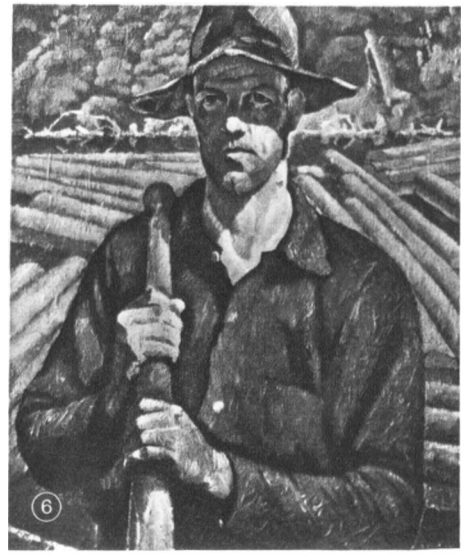




КАНАДА. Архитектура. 1. Индейский посёлок с тотемными столбами в Британской Колумбии. **2.** Церковь в Сен-Лоране на острове Орлеан (близ Квебека). 1695; фасад — 1708, архитектор Ж. Майу. **3.** Л. Кевийон. Декор церковного интерьера. 1818. **4.** Ф. Камберленд и др. Осгуд-холл в Торонто. 1829—59. **5.** Э. Леннокс. Каса Лома в Торонто. 1911—14. **6.** Э. Кормье. Башня Монреальского университета. 1925—42. **7.** Завод «Нашуа» в Питерборо (Онтарио). 1947. Архитектурная фирма «Гордон и Адамсон». **8.** Р. Фейрфилд. Зал Шекспировского фестивального театра в Стратфорде (Онтарио). 1956—57. **9.** Управление «Электрической компании Британской Колумбии» в Ванкувере. 1957. Архитектурная фирма «Шарп, Томпсон, Берик, Пратт».







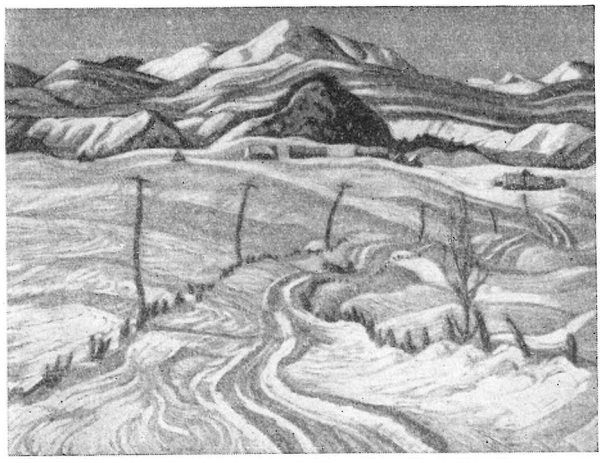
КАНАДА. Живопись. 1. П. К е й н. Портрет индейца Ки-а-ки-ка-са-ку-уэй. После 1850. Королевский музей Онтарио. Торонто. **2.** Х. У о т с о н. «Шлюз». 1900. Национальная галерея Канады. Оттава. **3.** Дж. У. М о р р и с. «Въезд в квебекскую деревню. Зима». 1909. Собрание Т. Дарлинг. Уэстмаунт (Квебек). **4.** Т. Т о м с о н. «Остров сосен». 1914—16. Национальная галерея Канады. Оттава. **5.** Ф. В а р л и. «Залив Джорджиан-Бей». Около 1920. Национальная галерея Канады. Оттава. **6.** Э. Х о л г е й т. «Сплавщик леса». 1926. Художественная ассоциация. Сарния.

Британская Колумбия, 1954—56): здесь построены производственные здания нового, наиболее универсального типа, получившего распространение в К.,— без окон, с плоской крышей, искусственным освещением и кондиционированием воздуха; конструктивной основой служит железобетонный каркас, стены возводятся из панелей с кирпичным заполнением. Необычайно интенсивен стихийный рост городов, который правительство и муниципалитеты пытаются ввести в плановое русло. Разработаны планы развития Торонто, Ванкувера, Оттавы, застройки нового города *Эллиот-Лейк*, строятся города-спутники Торонто и Монреаля, реконструируются города на Морском пути Св. Лаврентия. В 1961 завершено строительство первого в К. современного заполярного города *Инувик*, проектируется другой северный город Фробишер-Бей с компактным расположением круглых в плане домов. Крупные монополии строят вблизи предприятий города (Китимат; Эйджакс, Ajax, Онтарио; Дип-Ривер, Deep River, Квебек) по единым планам, применяя новейшие методы градостроительства. По-прежнему в К. преобладает малоэтажная разрежённая жилая застройка, ведущая к непомерному разрастанию городов. С 1950-х гг. в целях увеличения компактности застройки вводятся новые для К. типы двух-, трёхэтажных блочных или многоэтажных квартирных домов. Несмотря на массовое внедрение (гл. обр. под влиянием США) принципов современной архитектуры, прежде всего функционализма, сохраняются местные особенности. Наиболее передовая архитектурная школа К. существует в Британской Колумбии, где наряду с железобетоном, сталью, стеклом широко применяется дерево (каркасные модульные вариантные конструкции, обшивка фасадов и интерьеров). К лучшим сооружениям современной К. относятся: здание «Электрической компании» в Ванкувере (1957) — 23-этажная призма из стали и стекла; Шекспировский театр в Стратфорде (Stratford, Онтарио, 1956—57, архитектор Р. Фейрфилд, R. Fairfield, p. 1918) — круглая в плане постройка с железобетонным каркасом; работы архитекторов Ф. *Пейджа* и Дж. Б. *Паркина* в Торонто, Оттаве и др. городах.

Изобразительное искусство. Первые успехи канадского искусства связаны с деятельностью французских ремесленных династий и основанием во Французской К. школ искусств и ремёсел (епископом Лавалем близ Квебека в 1668, и др.). Многие семьи, как Левассёр (Levasseur) и *Байаржé* в Квебеке, Лаброс (Labrosse) в Монреале, изготовляли в 18 в. для церквей резную деревянную скульптуру в духе французских народных и барочно-рокайльных традиций, но с редкой даже во Франции простотой и пластической крепостью форм. Живопись — алтарные и вотивные картины, портреты, была в основном в руках случайных ремесленников; но к концу 18 в. возникла и профессиональная портретная живопись, находившаяся под влиянием позднего французского рококо (Ф. Бокур, F. Beaucourt, 1740—94), а позднее — классицизма (А. Пламондон, A. Plamondon, 1804—95). Английская К. стала родиной наиболее популярного жанра канадской живописи — пейзажа: путешественники, чиновники, офицеры, как Т. Дейвис (Th. Davies, ок. 1737—1812), писали гл. обр. акварелью «топографические» виды городов, диких лесов, прерий и водопадов К. В сер. 19 в. ирландец П. Кейн (P. Kane, 1810—71) прославился пейзажами западной К. и картинами из индейской жизни, а К. Кригхоф (C. Krieghoff, 1815—72), учившийся в Голландии и Германии,— остроумными сценами провинциального быта Французской К. Художники-реалисты 2-й пол. 19 в. работали под сильным воздействием европейского, гл. обр. французского, искусства (монументальная скульптура Ф. Эбера, Ph. Hébert, 1850—1917; портреты и натюрморты О. Ледюка, O. Leduc, 1864—1955) либо американской «школы реки Гудзон» (пейзажи А. Идсона, A. Edson, 1846—88).

А. Пламондон. Портрет монахини Мари Эмили Пельтье. 1841. Частное собрание.

К концу века стали определяться оригинальные особенности канадской школы: буржуазному практицизму индустриализирующейся страны художники К. противопоставляли свежесть и силу чувства, «пионерский» пафос овладения нетронутой природой, поэзию необжитых просторов либо лирическое обаяние старых городов и одиноких ферм. Благодаря пространственной широте, резкой драматической суровости или сумрачной элегичности образов самобытную окраску получили пейзажи и сцены крестьянской жизни у последователей барбизонской школы (см. *Франция*) — Х. Уотсона (H.Watson, 1855—1936) и Х. Уокера (H.Walker, 1858—1938), у первых канадских импрессионистов — М. О. де Фуа Сюзор-Котé (M.-A. de Foye Suzor-Coté, 1869—1937) и М. Каллена (M. Cullen, 1866—1934). Крупнейший канадский живописец Дж. У. *Моррис* внёс в свои изображения старого Квебека и окрестных деревень смелую простоту и

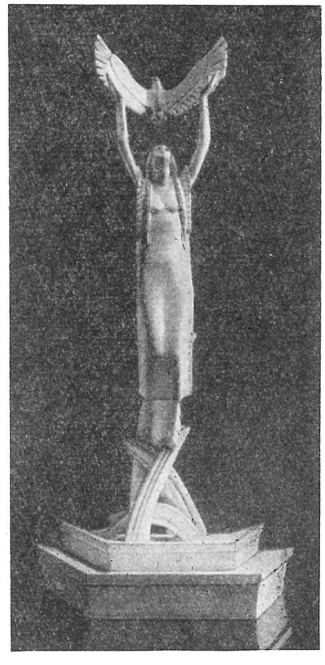


А. Джэксон. „Зимнее утро. Графство Шарльвуа". 1933. Художественная галерея Торонто.

обобщённость, острую национальную характерность, декоративную насыщенность и богатство цвета. За ним последовали К. *Ганьон*, автор привлекающих поэтической мягкостью офортов и солнечных сельских пейзажей Французской К., и живописец-самоучка Т. *Томсон*. Яркие по цвету, динамичные по ритму картины Томсона, изображавшие лесные чащи, горы и озёра Онтарио, оказали сильное влияние на многих его сверстников и последователей, прежде всего на знаменитую «Группу семи» (1919—33). «Семёрку» объединяли горячая любовь к своей стране, к её огромным малонаселённым пространствам вплоть до Арктики и Тихого океана, общее пристрастие к повышенной звучности цвета, к энергичным ритмам, к эффектам крупных декоративных пятен. Но велики и различия между членами «семёрки» — от красочных реалистически полнокровных пейзажей Ф. Варли (F. Varley, p. 1881), А. Джэксона (A. Jackson, p. 1882) и А. Лизмера (A. Lismer, p. 1885), строгих и мужественных образов Э. Холгейта (E. Holgate, p. 1892) до мрачных, с мистическим оттенком, полотен Дж. *Макдоналда* и стилизованных, всё более абстрактных и фантастических картин Л. Харриса (L. Harris, p. 1885). Аналогичные искания в скульптуре выражались и в национальных народных образах Фрэнсис Лоринг (F. Loring, p. 1887), и в стилизованных образах Элизабет Вуд (E. Wood, p. 1903), вводившей в скульптуру мотивы канадской природы. Талантливым анималистом, автором оригинальных рисунков на полях собственных книг был Э. Сетон-Томпсон (E. Seton Thompson, 1860—1946).

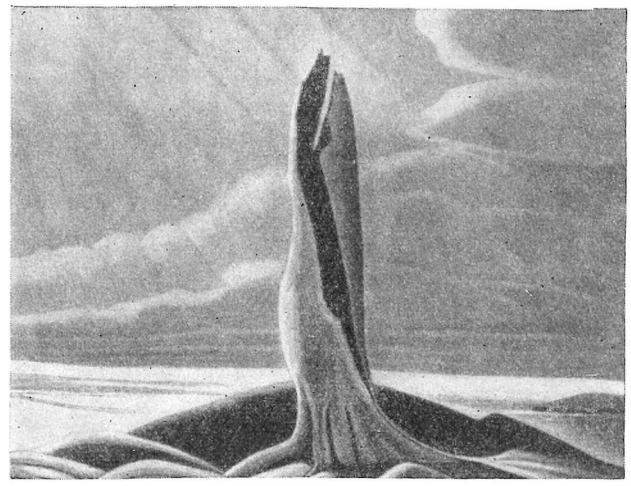
С начала 1930-х гг. в искусстве К. всё больше сказывались европейские и американские модернистические воздействия. Ещё раньше они ощущались в примитивистской живописи Д. Милна (D. Milne, 1882—1953) и пейзажах Эмили Карр (E. Carr, 1871—1945), писавшей зловещие скалы, индейские деревни и тотемы Британской Колумбии. В современном канадском искусстве при поддержке правительства и монополий ведущие позиции захватили представители сюрреализма (А. Пеллан, A. Pellan, p. 1906) и различных разновидностей абстракционизма («автоматист» П. Э. Бордюа, P.-E. Borduas, p. 1905; «ташист» Ж. П. Риопель, J.-P. Riopelle, p. 1923; известный скульптор Л. *Аршамбо*). Ближе к действительности пейзажи Г. Робертса (G. Roberts, p. 1904), Ж. П. Лемьё (J.-P. Lemieux, p. 1904), С. Косгрова (S. Cosgrove, p. 1911), Ж. де Тоннанкура (J. de Tonnancour, p. 1917). Реалистическая традиция живёт в жанровых полотнах и портретах Ф. Тейлора (F. Taylor, p. 1906), лирических видах старого Квебека Р. Пило (R. Pilot, p. 1898), жизнерадостной живописи и книжной графике последователей «семёрки» (Т. Макдоналд, Th. Macdonald, p. 1901), в творчестве отдельных групп художников, связанных с рабочим движением («Рабочая художественная лига», основана в 1959).

Скульптура Канады. Слева — Ф. Байарже (?). „Богоматерь с младенцем". Дерево. Около 1803. Детройтский институт искусств. Справа — Э. Вуд. „Лелавала, легенда Ниагары". Национальная галерея Канады. Оттава.



Декоративное искусство. С 17 в. во Французской К. развивалось виртуозное искусство резьбы по дереву в церковных интерьерах — в духе барокко (семья *Байаржé* и др. в 18 в.), а затем раннего классицизма, насаждавше-

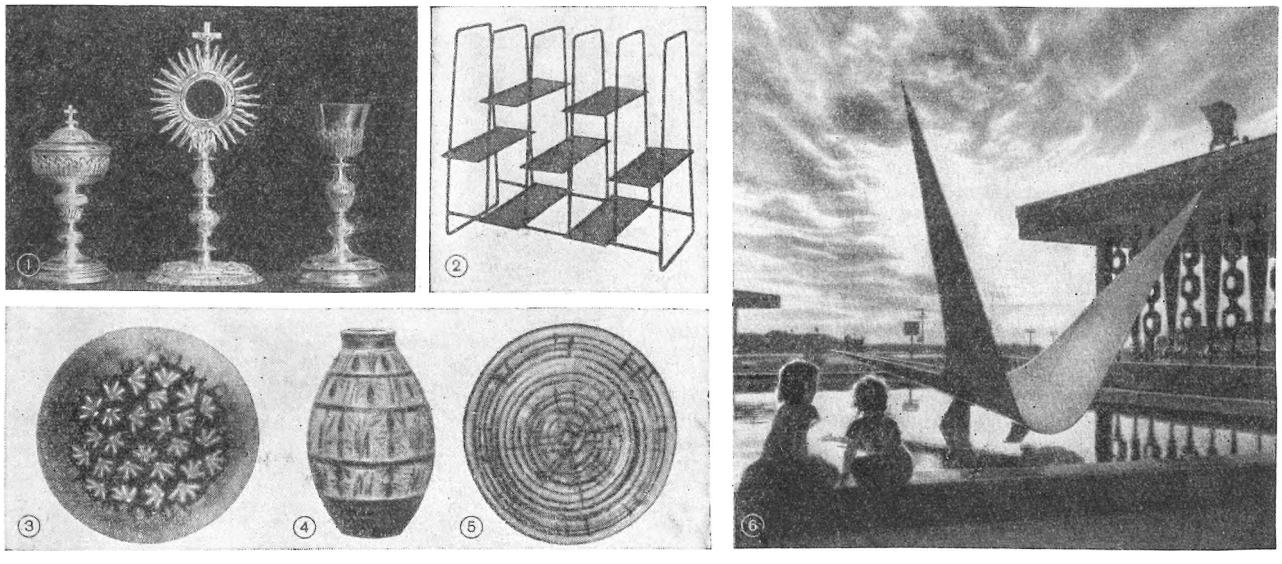
гося влиятельной мастерской Л. Кевийона (L. Quevillon, 1749—1823); этот стиль (т. н. quevillonage) удерживался в К. до сер. 19 в. Не меньшее значение имели ювелирные изделия: церковная утварь квебекских мастеров — прихотливая по формам, с богатым декором у Ф. Ранвуазе (F. Ranvoyzé, 1739—1819), более строгая у Л. Амьо (L. Amiot, 1764—1839), столовое серебро монреальских мастерских и др. Традиции патриархального ремесла в резьбе по дереву, ювелирном деле, вышивке, изготовлении мебели, экипажей, шпалер, оловянной посуды сохранялись до нач. 20 в. С конца 1920-х гг. начинается возрождение художественных ремёсел — ювелирного искусства (Ж. Богран, G. Beaugrand, p. 1906), ковроделия (А. Пеллан, A. Pellan, p. 1906), эмали (Ф. Дероше-Дроле, F. Desrochers-Drolet, p. 1921), керамики (семья Дейхман, Deichmann), стекла (в т. ч. витража), резьбы по дереву и др. Монументально-декоративные работы Л. *Аршамбо* (керамика, алюминий) выполнены в характерном для современной К. духе стилизаторства и абстракционизма. С нач. 1950-х гг. художественное конструирование внедряется во многие отрасли промышленности (мебель, металлические изделия и т. д.). Свои традиции вышивки и резьбы по дереву сохраняют украинцы К.



Л. Харрис. „Озеро Верхнее. Северный берег". 1926. Национальная галерея Канады. Оттава.

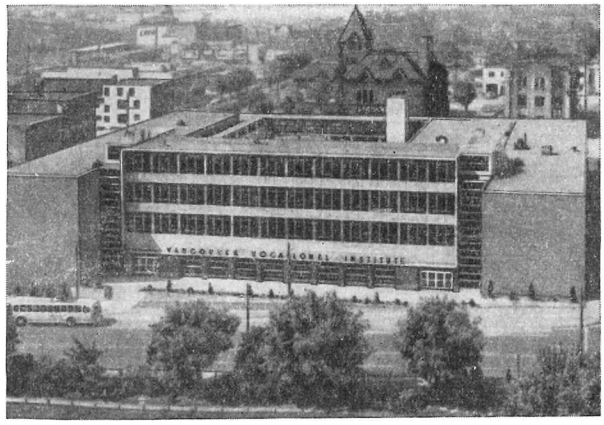
Лит.: Картер Д., Кому служит абстракционизм, «Советская культура», 1959, 19 мая, № 6; Кантор А. М., Пейзажная живопись Канады, в кн.: От эпохи Возрождения к двадцатому веку. Проблемы зарубежного искусства, М., 1963, с. 243—265; Colgate W., Canadian art, Toronto, [1943]; McInnes G., Canadian art, Toronto, 1950; Park J., (ed.), The culture of contemporary Canada, Ithaca, N. Y., [1957]; Ross M. (ed.), The arts in Canada, [Toronto], [1958]; Hubbard R. H. (ed.), An antology of Canadian art, Toronto, 1960; Gowans A., Looking at architecture in Canada, Toronto, 1958; Urbanism and the changing of Canadian society, Toronto, 1961; Buchanan D. W., The growth of Canadian painting, L., [1950]; Vaillant G. C., Indian arts in North America, N. Y.—L., 1939; Canadian Eskimo art, [Ottawa, 1955].

Декоративное искусство Канады. 1. Ф. Ранвуазе. Серебряная церковная утварь: а) киворий, архивы провинции Квебек; б) монстранца, около 1780, конгрегация Нотр-Дам, Монреаль; в) потир (чаша работы Л. Амьо), около 1800, Детройтский институт искусств. 2. К. С. Нокс он. Стойка для граммофонных пластинок. 1956. 3. Франсуаза Дероше-Дроле. Блюдо. Эмаль по меди. 1957. 4 и 5. Роза Трухновски. Ваза и блюдо. Керамика. 1957. 6. Л. Аршамбо. Декоративная композиция и ограда аэропорта Аплендс в Оттаве. Алюминий. 1960.



ГОРОДА

ВАНКУ́ВЕР (Vancouver) — пром. г. и порт на берегу залива Беррард (Тихий океан). Осн. в 1870 как с. Гренвилл, с 1886 (после проведения Канадско-тихоокеанской железной дороги) — г. Ванкувер. Прямоуг. сетка улиц, много парков (Стэнли-парк и др.). Жилые



Ванкувер. Здание Профессионального института. 1950. Архитектурная фирма „Шарп, Томпсон, Берик, Пратт".

кварталы застроены гл. обр. сборными дер. домами, в совр. стр-ве распространены каркасные дер. здания (жилые, пром., обществ.) наряду с крупными жел.-бет. постройками. По 20-летнему плану развития В. (1956—1957) реконструируются деловой центр и др. Неоклассич. здания 20 в.: вокзал (1912, Баротт, Блэккадер, Уэбстер), ун-т (1915), ратуша (1936, Таунли, Матесон; переход к совр. стилю). Здания в совр. стиле: Публичная б-ка (1949), контора фирмы «Тилден» (1950), Профессиональный ин-т (1950), **управление «Электрич. компании Брит. Колумбии»** (1957)— Шарп, Томпсон, Берик, Пратт; дом Портера (1948, Дж. Портер), магазин «д'Аллерд» (1950, У. Гардинер), ц. Сент-Антони (Гардинер, Торнтон, Гейт и др.), аэровокзал (Мак-Картер, Нейрн и др.), контора фирмы «Форест продакт» (У. Бирмингем), Гражд. аудитория (1957, Р. Афлек, Ж. Мишо́, Г. Дебара́, Х. Сайс, Ф. Лебенсолд). Грандиозные жел.-бет. элеваторы в порту (первый в К.— 1914). Висячий мост «Львиные ворота» (1939). В Стэнли-парке и Школе иск-ва — индейские тотемные столбы.

Ванкуверская художеств. гал., осн. в 1931: европ. и канад. живопись, эскимосская скульптура. **Ванкуверский гор. музей и Художеств. гал.**, осн. в 1894: включают колл. канад. иск-ва и индейских ремёсел. **Художеств. гал. Ун-та Брит. Колумбии.**

Близ В.— пром. комплекс **Аннесис-Айленд** (1954—56, арх. Ф. Доналдсон и др.).

Лит. Glazier E. [a. o.], Vancouver: a short history, Vancouver, 1936; Evans W. S., British Columbia place guide, Winnipeg, 1947; Morley A., Vancouver from the milltown to metropolis, Vancouver, [1961].

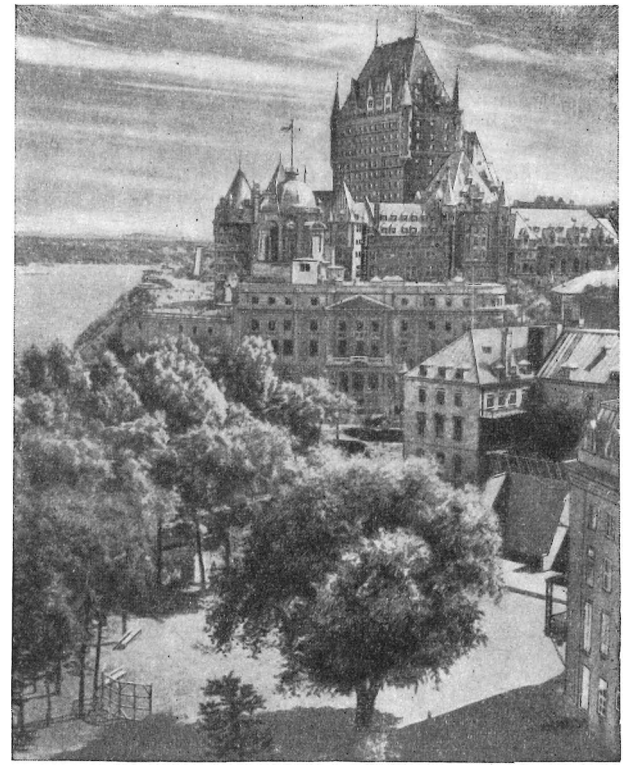
ГА́ЛИФАКС, Халифакс (Halifax),— г., адм. центр Новой Шотландии, порт. Осн. в 1749 как англ. форт, с 1842 — город. Прямоуг. сетка улиц, гл. обр. малоэтажная дер. застройка. Ц. Сент-Пол (1750), «Дом правительства» (1801), **пров. парламент** (1811—18, Дж. Меррик), часовая башня (1800—03) — в стиле классицизма. Банк Новой Шотландии (1937, Дж. Лайл). Совр. жел.-бет. здания: Нац. исследоват. центр, Мемориальная б-ка (1951).

Музей изящных иск-в Новой Шотландии, осн. в 1909. **Пров. архивы:** раннее канад. иск-во.

ИНУ́ВИК (Inuvik), Новый Аклáвик,— г. на Сев.-Зап. территориях, в дельте р. Макензи. Построен за полярным кругом в 1955—60 (офиц. открытие — 1961) вместо г. Аклавика, развитие к-рого прекратилось из-за отсутствия стоков для талых вод. В И.— система микрорайонов и обществ. центр; здания построены на сваях или с прокладкой из гравия; совр. виды благоустройства.

КВЕБЕ́К (Quebec; франц. Кебéк, Québec) — г., адм. центр пров. Квебек, океанский порт в устье р. Св. Лаврентия. Осн. в 1608 как франц. торговая крепость на месте индейского поселения Стадакона; центр франц. колонизации. Планировка близка к прямоуг. «Нижний» (старый) г. с узкими извилистыми ул. и сплошными рядами кам. домов близок к ст. городам Сев. Франции. В «Верхнем г.» (на скалистом плато) — широкие улицы, богатые дома, обществ. здания, магазины, парки (Дафферин-террас и др.). Ранние пам. канад. арх-ры: мон. урсулинок (начат в 1686; капелла с резным дер. убранством работы семьи Левассёр, 1732—34), гл. госпиталь (осн. в 1671), семинария (1694), дворец в парке Батлфилдс (ныне пров. музей; нач. 19 в., классицизм); церкви — Нотр-Дам (1744), англиканский собор (1804, Э. Каннон, классицизм), **Базилика** (1666; фасад — с 1844, Т. *Байаржé*, классицизм; перестроена после пожара 1922); цитадель и уникальные для Сев. Америки гор. стены (1820—31, инж. Дёрнфорд); жилые дома Л. Жолье (1678), Л. Бланшара (1689), Каде (1701—09, резьба по дер. в интерьерах). Эклектич. здания 19—20 вв.: Ун-т Лаваля (осн. в 1852, арх. Ш. Байарже), **пров. парламент** (1878—92, Э. Таше, скульпторы Ф. Эбер, А. Лалиберте), отель «Шато-Фронтенак» (1889—1890, американский архитектор Б. Прайс; башня —

Квебек. Старая часть города. На холме — отель „Шато-Фронтенак", 1889—90, архитектор Б. Прайс; башня — 1923, архитекторы Э. и У. Максуэлл.



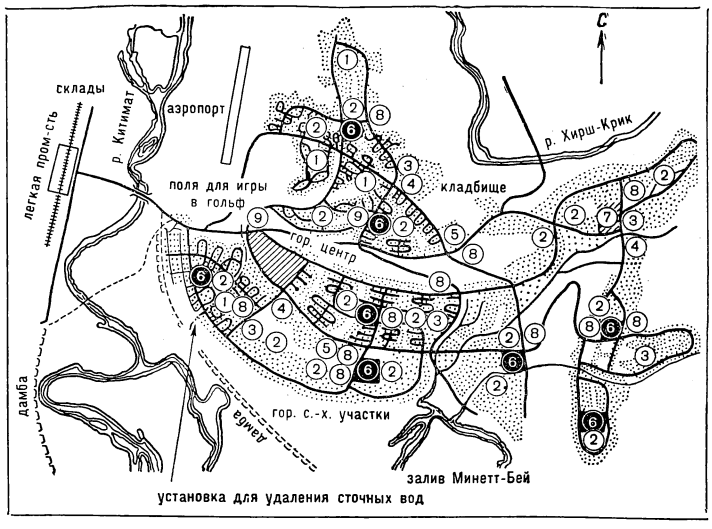
1923, Э. и У. Максуэлл) — в формах франц. ренессанса и неоготики. Крупнейший в мире консольный мост через р. Св. Лаврентия (1907—17), висячий мост на о-в Орлеан (1935), причал и гигантская дамба (1941). Пам. С. Шамплену (основателю К.) и епископу Лавалю — оба Ф. Эбер.

Музей пров. Квебек, осн. в 1931: с колл. живописи, скульптуры, керамики, мебели. **Музей Ун-та Лаваля**, осн. в 1852: канад. и европ. живопись, канад. резьба по дереву, ювелирные изделия, археологич. и этнографич. коллекции.

Близ К.— старые церкви: в Сен-Лоране (1695), Сен-Пьере (1716) и Сент-Фамий (1743—46; зап. боковые башни — 1806; центр.— 1843, Т. Байарже) на о-ве Орлеан; в Кап-Санте (1754—73, Ж. Майу; башни — 1807).

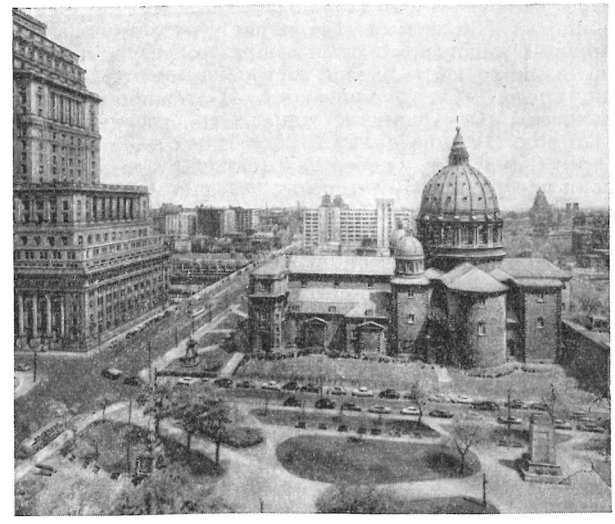
Лит.: Traquair K., The old architecture of Quebec, Toronto, 1947; King M. J., Montreal and Quebec, [Toronto, 1955].

КИ́ТИМАТ (Kitimat) — г. в Брит. Колумбии, пром. центр и порт на Тихоокеанском побережье. Построен в 1951—54 (проектная численность населения — 50 тыс. чел.), вместе с алюминиевым комбинатом. Рациональная планировка (амер. арх. Майер, Уитлси, Гласс, консультант К. Стайн): группа микрорайонов, в каждом из которых — парковая зона, общественные здания, школы, магазины. Промышленная зона отделена от г. Единая ц. (жел.-бет., 1955, Мак-Картер, Нейрн и др.).



Китимат. План города. Планировщики Майер, Уитлси, Гласс при консультации Кларенса Стайна: 1 — младшая начальная школа; 2 — начальная школа; 3 — младшая средняя школа; 4 — старшая средняя школа; 5 — приходская школа и церковь; 6 — центр микрорайона; 7 — деловой центр; 8 — церковь; 9— больница; — жилая зона; — зона учреждений; — парковая зона.

МОНРЕА́ЛЬ (Montréal; англ. Монтре́ал, Montreal) — крупнейший канад. г. в пров. Квебек, пром. и деловой центр, океанский порт на р. Св. Лаврентия. Осн. в 1611 как франц. фактория и форт Плас-Руаяль на месте индейского поселения Хочелага; с 1642 — дочерняя колония Квебека — Виль-Мари-де-Монреаль. В 1672 глава семинарии Долье де Кассон и землемер Б. Бассе составили 1-й в К. план г. (в осн. прямоуг. сетка улиц). Гор. стены (с 1685—дер., с 1723— кам.) не сохранились. Кварталы М. (особенно вост.) плотно заострены сблокиров. домами (кирп., серый известняк); наружные лестницы ведут на 2—3-й этажи. С 1945 строятся кварталы многоэтажных домов. Пам. ранней канад. арх-ры: ц Бонсекур (1657, перестроена в 1771), семинария Сен-Сюльпис (начата в 1680), замок Рамзе (1705—24), Ун-т Мак-Гилла (осн. в 1811). Эклектич. здания 19 в.: неоготич. церкви Нотр-Дам (1824—29, Дж. О'Доннел) и Крайст-чёрч (1857); рынок «Бонсекур» (1843); универмаги «Янг» и «Уотсон», церковь Сен-Жорж — сер. 19 в., Хопкинс, Лофорд, Нелсон; собор Сен-Жак (1875—85, Ж. Мишо, В. Буржо). С конца 19 в. деловая часть М. застраивается небоскрёбами амер. типа (конторы, банки, отели). Арх-ра 20 в.: Монреальский банк (1904, амер. арх. Ч. Ф. Мак-Ким, У. Мид, С. Уайт), ораторий Сен-Жозеф (1904), небоскрёб фирмы «Сан Лайф» (1915, Ф. *Дарлинг*, Дж. Пирсон), Монреальский ун-т (1925—1942, Э. Кормье), Центр. вокзал (1958) с комплексом небоскрёбов («Отель королевы Елизаветы», Уэбб, Кнапп), торговый центр (1960, амер. арх. Б. Фуллер и др.), б-ка Хиксона (1960, А. Дёрнфорд, Болтон, Чедуик, Элвуд); небоскрёб на пл. Виль-Мари (1962, амер. арх. И. М. Пей); создаётся **культурный центр** с концертным залом и театром (Ф. Лебенсолд, Г. Дебара́, Р. Афлек, Ж. Мишо, Х. Сайс, Димакопулус). Пам.: П. Мезоннёву (1893) и Эдуарду VII (1914) — оба Ф. Эбер.



Монреаль. Справа — собор Сен-Жак, 1875—85, архитекторы Ж. Мишо, В. Буржо; слева — небоскрёб фирмы „Сан Лайф", 1915, архитекторы Ф. Дарлинг, Дж. Пирсон.

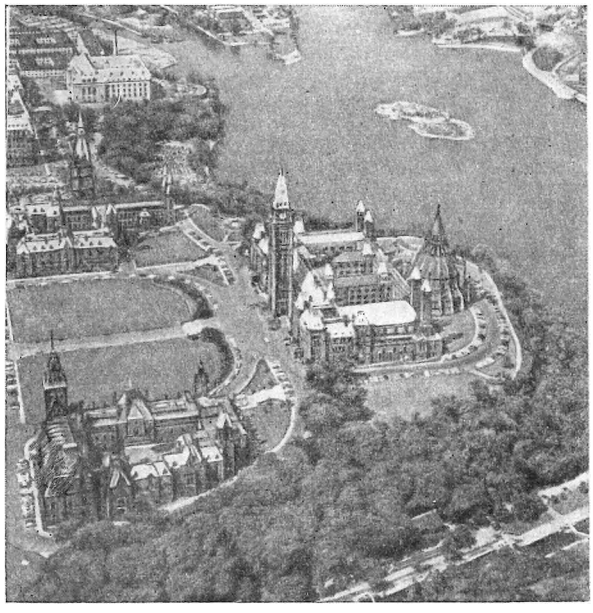
Монреальский музей изящных иск-в, осн. в 1860: европ. и канад. иск-во. **Музей Д. Росса Мак-Корда** (D. Ross McCord) при Ун-те Мак-Гилла, осн. в 1919: канад. археология. **Музей замка Рамзе** (Ramezay): канад. нар. иск-во.

В окр. М. (Вост. городок, Карийон) — ст. дома, укрепления. В 1960 начата застройка города-спутника Грэнби.

Лит.: Atherton W. H., Montreal. 1535—1914, v. 1—3, Montreal, 1914; Leacock S. B., Montreal; seaport and city, N. Y., 1942; King M. J., Montreal and Quebec, [Toronto, 1955].

О́ТТАВА (Ottawa) — г. в Онтарио, столица К. (с 1857), научный и культурный центр. Осн. в 1827 как посёлок Байтаун, с 1854 — г. Оттава. Живописно расположена на юж. холмистом берегу р. Оттавы, де-

лится каналом Ридо (1832) на вост. и зап. части; обилие воды и зелени (134 парка), развитая система парковых дорог придают своеобразие регул. шахматной планировке О. Жилая застройка в осн. малоэтажная, после 1945 увеличиваются её этажность и компактность. О.— единств. канад. г., развивавшийся в 1-й пол. 20 в. по плану (разработан с 1899, Ф. Тодд и др.). С 1937 Дж. Гребер разрабатывал проект планировки центра, с 1946 — проект развития всей терр. О. (утверждён в 1959). С 1958 расширяется система парков и парковых дорог. Франц. «средневеково-ренессансный стиль» обществ. и адм. зданий 19—20 вв.: комплекс **парламента** на берегу реки (1861—67, Т. Фуллер, Ф. Стент; все здания, кроме ротонды б-ки, сгорели в 1916, выстроены заново вместе с «Башней Мира», 1919—27, Дж. Пирсон, О. Маршан), отель «Шато-Лорье» (1910, Д. Х. Мак-Фарлин). Постройки в совр. стиле: ратуша (Ротс, Блэнд, Трюдо), правительств. здание (1954, Абра, Балхарри), мемориальный Дом ветеранов (1955, Х. Оллуорд, Гуинлок), Нац. б-ка (1956, Матерс, Холденби), здания Ун-та Карлтона (1959, Уотсон, Балхарри, Х. Месси, Э. Артур, Дж. Блэнд, К. Меррет), **аэропорт Аплендс** (1960, Гиллеленд, Стратт, скульптор Л. *Аршамбо*), постройки арх. Ф. *Пейджа* и Х. Стила. Пам.: Ж. Картье (1885), Дж. Макдональду (1895), А. Макензи (1901), королеве Виктории (1901) — все Ф. Эбер; павшим в англо-бурской войне (1901), С. Шамплену (1915) — оба Х. Мак-Карти; Р. Болдуину и Л. Лафонтену (1908—14, У. Оллуорд), Нац. воен. пам. (1939, В. и С. Марш).

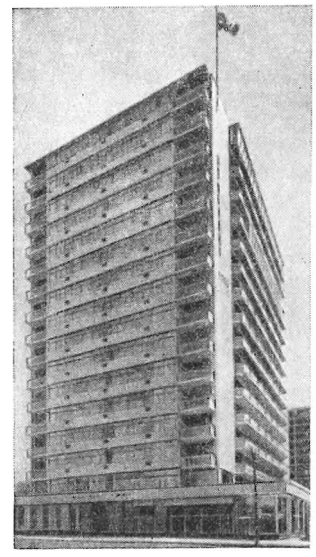


Оттава. Комплекс парламента. В центре — «Башня Мира», 1919—27, архитекторы Дж. Пирсон, О. Маршан; справа — ротонда библиотеки, 1861—1867, архитекторы Т. Фуллер, Ф. Стент.

Нац. гал. К., осн. в 1880: европ. иск-во, крупнейшее собр. иск-ва К. **Нац. музей К.**, осн. в 1842: колл. иск-ва индейцев и эскимосов. **Публичные архивы:** ранние образцы канад. пейзажа и портрета.

Лит.: Ross A. H. D., Ottawa, past and present, Toronto, 1927; Davies B., Ottawa, [Toronto, 1954].

ТОРО́НТО (Toronto) — г., адм. центр Онтарио, пром., деловой и культурный центр, порт на озере Онтарио. Осн. в 1749, с 1750—51 — франц. торговая крепость Руйе, с 1793 — посёлок лойялистов, с 1796 — форт Йорк (остатки дер. стен и построек — ныне музей), адм. центр Верхней К., с 1834— г. Торонто. Прямоуг. сетка улиц, в жилых кварталах — ряды 2-этажных домов с разрывами; после 1945 строятся кварталы многоэтажных домов (Риджент-парк, Ф. *Пейдж*, Х. Стил; р-н Уэстмаунт, Б. Розен, И. Карузо), в 1949—54—1-й в К. метрополитен. В 1956 разработан 10-летний план реконструкции и развития «Большого Т.» (с присоединёнными в 1883—1912 пригородами). Судебное здание **Осгуд-холл:** вост. (1829—32) и зап. (1844—45) крылья (Хопкинс, Лофорд, Нелсон; классицизм), центр. корпус (1857—59, Ф. Камберленд, Сторм; неоклассика). Колледж ун-та (1856, Ф. Камберленд). Эклектич. здания: ц. Сент-Джеймс (1853), банк Онтарио (1862, Дж. Шерд); ратуша (1889—99) и особняк Каса Лома (1911—14) — Э. Леннокс; пров. парламент (1889—91), ун-т (1914, Спроатт, Рэндолф), объед. комплекс вокзала, аэропорта и порта (1914—29, Дж. Лайл, Х. Джонс, Росс, Макдоналд); центр. больница, деловые здания — Ф. *Дарлинг* и Дж. Пирсон. Постройки в совр. стиле: ц. Сент-Хилда (1954, амер. арх. Ф. Джонсон), Ассоциация арх. Онтарио (1955, Дж. Б. *Паркин*); Учит. колледж (1955), отели «Парк-Плаза» и «Уэстбери» (1955—57)— Ф. Пейдж и Х. Стил; здания фирм «Шелл» (1959, Ф. Марани, Моррис, Аллен), «Нью Сан Лайф» (1960, Дж. Б. Паркин и др.), **театр. центр О'Киф** (1961, Э. Морган, Пейдж, Стил). В 1959 принят проект нового комплекса **ратуши** (фин. арх. В. Ревелл, Н. Кастрен, Б. Лундстен, С. Вальюкс).



Торонто. Отель „Уэстбери". 1955—57. Архитекторы Ф. Пейдж и Х. Стил.

Корол. музей Онтарио, осн. в 1912: декор. иск-во Канады, Европы, Азии, археологич. собр. **Художеств. гал. Т.,** осн. в 1900: европ. и канад. иск-во.

В 35 *км* от Т. выстроен в 1954—57 город-спутник Дон-Милс: обществ. здания, торговый центр, ортофармацевтический ин-т (1957), банк Новой Шотландии (1959) — Дж. Б. Паркин и др.; жилые дома — Дж. Э. Марри, Х. Флисс, Белькур, Блэр. В пригородной зоне начато стр-во города-спутника Флемингдон-Парк на 15—20 тыс. чел.

ЭЛЛИОТ-ЛЕЙК (Elliot Lake) — г. в Онтарио, выстроен с 1956 близ урановых шахт по проекту Дж. Б. *Паркина* и амер. арх. Ф. Джонсона, с учётом природных факторов и требований современного транспорта. Система микрорайонов, объединяющих индивидуальные и многоквартирные жилые дома (арх. Дж. Марксон и др.) вокруг обществ. центров (арх. Дж. Б. Паркин и др.).

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АРША́МБО (Archambault), Луи де Гонзаг Паскаль (р. 4. IV. 1915, Монреаль) — скульптор. Уч. в коллеже Жана де Бребёф в Монреале. Автор стилизов. или абстрактной скульптуры, керамич. и металлич. декора для зданий. Произв.: «Железная птица» (1950, собр.

Р. и Д. Аш, Монреаль), «Причёсывающаяся женщина» (бр., 1954, Нац. гал. К., Оттава); декор канад. павильона на Междунар. выставке в Брюсселе (1958), б-ки Хиксона в Монреале (1960), здания «Нью Сан Лайф» в Торонто (1960) — все керамика; декор аэропорта Апленде в Оттаве (алюминий, 1960).

Лит.: Norman J. A., Louis Archambault, «Canadian Art», Ottawa, 1960, № 6.

БАЙАРЖЕ́ (Baillargé) — семья квебекских резчиков по дереву и архитекторов: 1) Франсуа (21.I. 1759, Квебек — 1830, там же) — мастер дер. скульптуры в духе барокко и раннего классицизма. Уч. в АХ в Париже (1778—81), работал в Квебеке (убранство собора, 1787—99; статуя Нептуна для гостиницы «Нептун», ок. 1810, М. пров. Квебек). 2) Тома (1791, Квебек — 1859, там же) — сын, ученик и сотрудник Франсуа, крупнейший арх. Франц. К. в 1-й пол. 19 в. Работал в пров. Квебек. Работы: скульпт. декор в ц. в Бе-Сен-Поль (дер., ок. 1818, совм. с отцом); алтарь в ц. в Лотбиньере (дер., 1821—25), семинария в Николе́ (1827—33) — совм. с Ж. Демером; церкви в трад. стиле с классицистич. деталями — в Лозоне (1830—32), Дешамбо (1834—38), фасад Базилики в Квебеке (с 1844).

Лит.: The arts in French Canada, [Vancouver], 1959 (на франц. и англ. яз.).

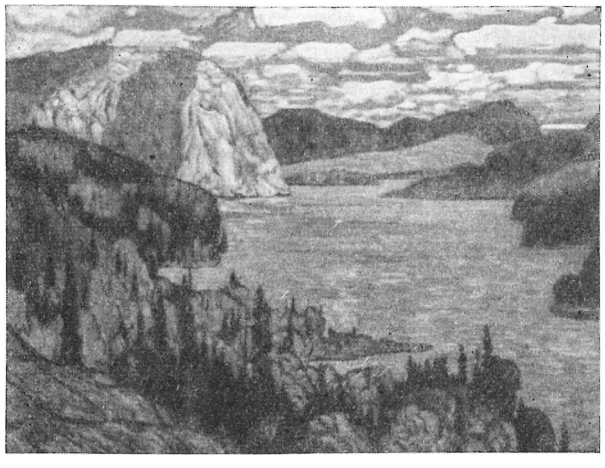
ГАНЬО́Н (Gagnon), Кларенс (8.XI.1881, Монреаль — 5. I. 1942, там же) — живописец и офортист. Уч. в Художеств. ассоциации в Монреале (1887—1900) у У. Бримнера и в академии Жюлиана в Париже (1904—1905) у Ж. П. Лоранса. Посетил Италию и Испанию, с 1909 работал в Монреале и Бе-Сен-Поль, в 1922—35 — в Европе. Произв.: пейзажи «Лаврентийская деревня зимой» (1926, М. пров. Квебек), «Улица ночью. Квебек» (Нац. гал. К., Оттава), пейзажные офорты («Ферма в Пикардии», 1908), илл. к «Великому белому безмолвию» Л. Ф. Рукета (1928) и «Марии Шапделен» Л.Эмона (1933).

Лит.: Robson A. H., Clarence A. Gagnon, Toronto, 1938.

ДАРЛИНГ (Darling), Фрэнк (17.II.1850, Торонто — 19. V. 1923, там же) — архитектор. Уч. в Колледже Верхней К. и в 1866—70 у арх. Х. Ленгли, в 1870—1875 — в Лондоне у Дж. Стрита и А. Бломфилда. С 1875 работал в Торонто, сотрудничал с Дж. Пирсоном (1867—1940), с 1895 — глава фирмы «Дарлинг и Пирсон». Примыкая к эклектич. арх-ре, стремился к простоте форм и новым конструктивным решениям. Работы: в *Монреале* и *Торонто*.

МАКДО́НАЛД (Macdonald), Джеймс Эдуард Херви (1873, Дарем, Англия — 26.XI.1932, Торонто)— живописец-пейзажист. С 1887 жил в К., уч. в Художеств. школе в Гамильтоне (Онтарио) и в Школе иск-ва пров. Онтарио (с 1921 там же преподавал, с 1929 — директор). Член-учредитель «Группы семи» (1919), виднейший её представитель. Произв.: «Отблески на холмах» (1921), «Торжественная земля» (1921), «Листопад» (1922) — в Нац. гал. К., Оттава; «Туманная фантазия» (1922), «Снег в горах» (ок. 1930) — в Художеств. гал. Торонто.

Дж. Макдоналд. „Торжественная земля". 1921. Национальная галерея Канады. Оттава.



Лит.: Robson A. H., J. E. H. Macdonald, Toronto, 1937; Hunter E. R., J. E. H. Macdonald, Toronto, 1940.

МО́РРИС (Morrice), Джеймс Уилсон (14.VIII.1864, Монреаль — 23.I.1934, Тунис) — живописец. Уч. в 1882—86 в Ун-те Торонто, между 1890 и 1900 — в Париже — в академии Жюлиана и у А. Арпиньи, испытал влияние Дж. Уистлера (см. *США*), П. Гогена и А. Матисса (см. *Франция*). Жил во Франции, между 1895 и 1911 регул. посещал К., в 1911—13 работал в Танжере, затем в Алжире, посетил Кубу, Ямайку, Тринидад, Корсику. Писал гл. обр. пейзажи в красочной декор. манере. Произв.: «Канадская площадь зимой» (ок. 1906, собр. А. Доус, Монреаль), «Въезд в квебекскую деревню. Зима» (1909, собр. Т. Дарлинг, Уэстмаунт, Квебек), «Переправа в Квебеке» (ок. 1909, Нац. гал. К., Оттава), «Дафферин-террас в Квебеке» (1911, клуб Маунт-ройял, Монреаль), «Вид из окна. Танжер» (собр. Р. Б. Моррис, Монреаль), «Тринидад» (ок. 1921, Художеств. гал., Торонто).

Лит.: Buchanan D. W., James Wilson Morrice. A biography, Toronto, 1936; его же, James Wilson Morrice, Toronto, [1947]; Lyman J., Morrice, Montreal, 1945, 1949 (Coll. «Art vivant», 5).

ПА́РКИН (Parkin), Джон Бёрнетт (р. 26.VI.1911, Торонто) — архитектор. Окончил Ун-т Торонто (1935), до 1938 работал в Европе, с 1938 — в К. Глава фирмы «Дж. Б. Паркин и сотрудники», арх.-консультант метрополитена в Торонто (1949—54). Один из виднейших представителей совр. арх-ры К. Работы: в *Торонто*, *Эллиот-Лейке*, госпиталь в Уэстоне (Онтарио, 1943).

ПЕЙДЖ (Page), Форси (р. 22.IX.1885, Торонто) — архитектор. Уч. в Ун-те Торонто. С 1925 — глава фирмы «Ф. Пейдж и Х. Стил», президент Ассоциации арх. Онтарио (1934—35) и Корол. арх. ин-та К. (1943—1944). Один из ведущих арх. совр. К. Работы: в *Оттаве*, *Торонто*.

ТО́МСОН (Thomson), Том (4.VIII.1877, Клермонт, Онтарио — июль 1917, Алгонкин-Парк, Онтарио) — живописец. Уч. в публичной школе в Оуэн-Саунд (Онтарио), с 1905 жил в Торонто, где работал рисовальщиком в коммерч. фирме; одновременно служил проводником в лесах Алгонкин-Парка, где в 1914—17 писал этюды. Утонул в Каноэ-Лейк. Живописец-самоучка, один из основателей новой школы нац. пейзажа. Произв.: «Остров сосен» (1914—16), «Северная река» (1915), «Водопад» (1915), «Весенний лёд» (1916) — в Нац. гал. К., Оттава.

Лит.: Davies B., A study of Tom Thomson, Toronto, 1935; Robson A. H., Tom Thomson, Toronto, 1937; Hubbard R. H., Tom Thomson, [Toronto, 1962].

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектура. **Арх. школы: Ун-та Брит. Колумбии** в Ванкувере (осн. в 1908), **Ун-та Мак-Гилла** в Монреале (осн. в 1821), **Ун-та Торонто** (осн. в 1827), **Тех. колледжа Новой Шотландии** в Галифаксе, осн. в 1907. **Факультет инженерии и арх-ры Ун-та Манитобы** в Виннипеге, осн. в 1877.

Изобразит. и декор. иск-во. **Банфская школа изящных иск-в** в Банфе (Альберта), осн. в 1933. **Ванкуверская школа иск-ва,** осн. в 1925, и **отд. изящ-**

ных иск-в Ун-та Брит. Колумбии, осн. в 1949,— в Ванкувере. **Школа иск-ва Ун-та Манитобы** в Виннипеге. **Колледж иск-ва Новой Шотландии** в Галифаксе, осн. в 1887. **Гамильтонская художеств. школа** в Гамильтоне (Онтарио), осн. в 1886. **Пров. ин-т технологии и иск-ва** в Калгари (Альберта). **Квебекская школа изящных иск-в** в Квебеке, осн. в 1922. **Монреальская школа изящных иск-в**, осн. в 1923, **Школа графич. иск-в, Школа иск-в и ремёсел** при конгрегации Нотр-Дам, **Школа иск-ва и художеств. конструирования** при Монреальском м. изящных иск-в, **Керамич. школа-студия** — в Монреале. **Школа изящных иск-в** в Риджайне (Саскачеван). **Школа изящных и прикл. иск-в Ун-та Маунт-Аллисон** в Саквилле (Нью-Брансуик), осн. в 1894. **Колледж иск-ва пров. Онтарио** в Торонто, осн. в 1880. **Отд. изящных иск-в Ун-та Альберты**, осн. в 1953.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

О б щ и е. **Корол. канад. академия иск-в** (Royal Canadian Academy of Arts) в Торонто, осн. в 1880, 55 чл. **Корол. комиссия по нац. развитию в иск-вах, литературе и науках** в Оттаве, осн. в 1949. **Канад. совет иск-в** в Монреале, осн. в 1945 для поощрения художеств. жизни на местах. **Канад. совет для поощрения иск-в, гуманитарных и социальных наук** в Оттаве, осн. в 1957 для развития междунар. связей, учебных заведений и организаций.

А р х и т е к т у р а. **Корол. арх. ин-т К.** в Оттаве, осн. в 1907, 2 тыс. чл., объединяет арх.-профессионалов, изд. «Journal» (1924—); включает пров. **ассоциации архитекторов: Альберты** (в Эдмонтоне, осн. в 1906, 156 чл.), **пров. Квебек** (в Монреале, осн. в 1890, 720 чл.), **Манитобы** (в Виннипеге, осн. в 1906), **Новой Шотландии** (в Галифаксе, осн. в 1932, 56 чл.), **Нью-Брансуика** (в Сент-Джоне, осн. в 1932), **Ньюфаундленда** (в Сент-Джонсе, 16 чл.), **Онтарио** (в Торонто, осн. в 1890, 925 чл.), **Саскачевана** (в Саскатуне, осн. в 1911), **Арх. ин-т Брит. Колумбии** (в Ванкувере, осн. в 1914, 255 чл.). **Ин-т профессиональных гор. планировщиков** в Торонто. **Канад. об-во ландшафтных арх. и гор. планировщиков** в Торонто, осн. в 1934. **Ассоциация планировки насел. мест К.** в Оттаве, осн. в 1948, изд. «Community Planning Review» (1951—). **Комиссия по историч. памятникам** в Квебеке. **Комиссия по охране арх-ры Онтарио** в Торонто, осн. в 1933.

И з о б р а з и т. и д е к о р. и с к - в о. **Федерация канад. худож.** в Торонто, осн. в 1941, 1 тыс. чл. Пров. **об-ва худож.: Альберты** (в Калгари, осн. в 1931, 75 чл.), **Брит. Колумбии** (в Ванкувере), **Манитобы** (в Виннипеге), **Новой Шотландии** (в Галифаксе), **Ньюфаундленда** (в Сент-Джонсе), **Онтарио** (в Торонто, осн. в 1872, 78 чл.). **Художеств., историч. и научная ассоциация** в Ванкувере, осн. в 1894, 200 чл. **Об-во совр. иск-ва** в Монреале, осн. в 1939, 85 чл. **Женская художеств. ассоциация** в Торонто, осн. в 1890. **Об-во скульпторов К.** в Торонто, осн. в 1932. **Канад. об-во живописцев, офортистов и гравёров** в Торонто, осн. в 1916, 60 чл. **Канад. об-во живописцев акварелью** в Торонто, осн. в 1925, 38 чл. **Канад. об-во графич. иск-ва** в Торонто, осн. в 1905. **Приморская ассоциация иск-ва** в Сент-Джоне (Нью-Брансуик), осн. в 1935. **Канад. гильдия ремёсел** в Монреале. **Канад. гильдия гончаров** в Торонто, осн. в 1934. **Канад. комитет пром.-художеств. конструирования** (Industrial Design) в Оттаве, осн. в 1948. **Ассоциация канад. пром. художников-конструкторов** в Оттаве, осн. в 1948. **Канад. ассоциация музеев** в Оттаве, осн. в 1945, изд. «Bulletin» (1948—). **«Группа семи»** (Group of Seven) в Торонто, 1919—33, объед. мастеров нац. пейзажа (Дж. Макдоналд, А. Джэксон, А. Лизмер, Ф. Кармайкл, Л. Харрис, Ф. Джонстон, Ф. Варли; позднее присоединились А. Кассон, Э. Холгейт, Л. Фицджералд). **Канад. группа живописцев** в Торонто, осн. в 1933, объед. пейзажистов, сменившее «Группу семи». **Рабочая художеств. лига** (Workers' Art League), осн. в 1959 в юж. Онтарио в целях участия рабочего класса в развитии иск-ва К. Реалистич., подчас социально-критич. направленность имеют произв. А. Яновски, Дж. Бирнса, Дж. Лича, скульптора Селии Гершман и др.

ПЕРИОДИКА (ЖУРНАЛЫ)

А р х и т е к т у р а. «**Architecture**» («Архитектура»)— выходит ежемесячно с 1946 в Монреале. «**Bâtiment**» («Здание») — выходит ежемесячно с 1926 в Монреале. «**Canadian Architect**» («Канадский архитектор») — выходит ежемесячно с 1956 в Торонто. «**Canadian Builder**» («Канадский строитель») — выходит ежемесячно с 1951 в Монреале. «**Canadian Homes and Gardens**» («Канадские жилища и сады») — выходит ежемесячно с 1925 в Монреале. «**Community Planning Review**». «**Revue canadienne d'Urbanisme**» («Обозрение планировки населённых мест». «Канадское обозрение градостроительства») — орган Ассоциации планировки насел. мест К., выходит ежеквартально с 1951 в Оттаве (англ. пер. с франц. яз.). «**Home Building in Canada**» («Жилищное строительство в Канаде») — выходит 6 раз в год с 1920 в Торонто. «**Royal Architectural Institut of Canada. Journal**» («Королевский архитектурный институт Канады. Журнал») — выходит ежемесячно с 1924 в Торонто.

И з о б р а з и т. и д е к о р. и с к - в о. «**Canadian Art**» («Канадское искусство») — выходит 4 раза в год с 1943 в Оттаве. «**Canadian Museums Association Bulletin**» («Бюллетень Канадской ассоциации музеев») — выходит 4 раза в год с 1948 в Оттаве. «**Vie des arts**» («Жизнь искусств») — выходит 4 раза в год с 1956 в Монреале.

А в т о р ы: Е. И. Кириченко (арх-ра), А. М. Кантор (изобразит. и декор. иск-во); Дж. Лич, Канада (справка «Рабочая художественная лига»).

КАРИБСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

(БРИТАНСКАЯ КАРИБСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ. BRITISH CARIBBEAN FEDERATION)

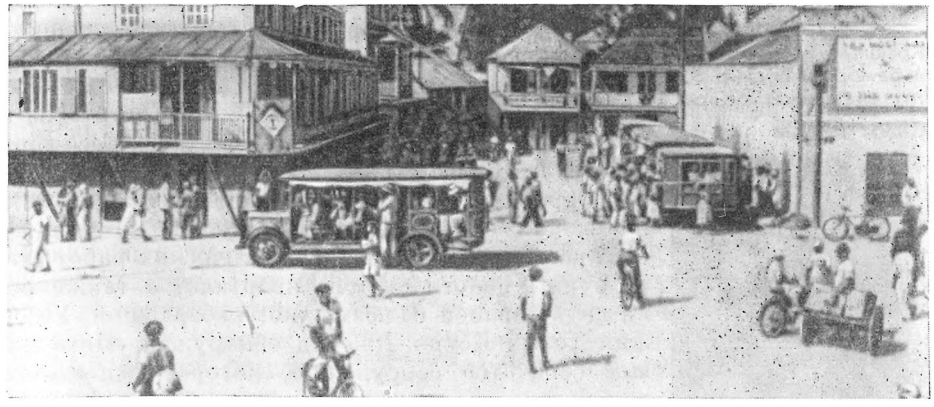
Основанная в 1958 Карибская (или Вест-Индская) федерация включала до 1962 британские владения на о-вах Карибского моря. С созданием (1962) независимых государств *Ямайка* и *Тринидад и Тобаго* (см.) К. ф. была распущена. Среди других входивших в К. ф. островов крупнейшим является Барбадос, сохранивший следы древней материальной культуры индейцев — керамику араваков и каменные поделки карибов, а в 1-й пол. 17 в. колонизованный англичанами; интересны здания 18—19 вв. из кораллового камня, современные портовые и курортные сооружения, гл. обр. в *Бриджтауне*.

Лит.: Savage R., Barbados, the enchanting isle..., Phil.—L., [1937].

БРИ́ДЖТАУН (Bridgetown) — гл. г. о-ва Барбадос. Осн. в 1628. Один из красивейших городов Карибского моря. Постройки 18 в. — Правительственный дом (нач. 18 в.), дом Дж. Вашингтона (1751). Собор Сент-Майкл (после 1780) и 2 блока общественных зданий (1874) — из кораллового камня. Здания министерств (сер. 20 в.), сооружения порта (1961), отели — в совр. стиле. Гл. пл. — Трафальгар-сквер с пам. адмиралу Г. Нельсону (1813).

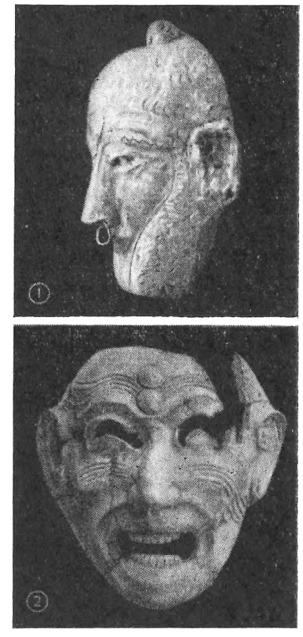
Барбадосский музей и Историческое общество, осн. в 1933: собрание местных древностей.

Бриджтаун (остров Барбадос).



КАРФАГЕН

Карфаген — рабовладельческий город-государство в Северной Африке (на территории современного *Туниса*, см.), выросший из финикийской колонии (основана в 825 до н. э.) и подчинивший в 7—4 вв. до н. э. своей власти значительную часть побережья Северной Африки, юга Испании и ряд островов Средиземноморья. Искусство и архитектура К. сохранились лишь в немногочисленных памятниках. Ослабленный пуническими войнами, К. был разрушен в 146 до н. э. римскими войсками, и на этом закончился пунический (от римского названия финикийского населения К.) период истории К. Город К. возродился с конца 2-го в. до н. э., но как римская колония. Застраивая и планируя город, римляне уничтожали сохранившиеся остатки пунического К.



1 и 2 — пунические маски.

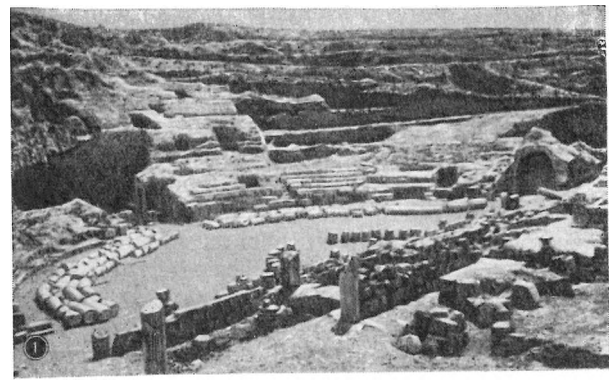
Археологические работы, начатые в 19 в. французскими археологами и продолжающиеся в настоящее время, а также письменные источники позволяют в общих чертах восстановить расположение пунического города К. Он был окружён рвом и двумя мощными стенами (высота внутренней стены св. 13,32 *м*, ширина 8,88 *м*) с башнями. Состоял из трёх частей: расположенного на холмах «Верхнего города» (цитадели Бирса с храмом бога Эшмуна) — политического и религиозного центра; «Нижнего города», расположенного вблизи гаваней; сельского предместья Мегара. В результате археологических работ открыты руины целого жилого квартала, а также остатки двух гаваней и, возможно, набережной. У подножия холма Бордж-Джедид обнаружен «Источник тысячи амфор» — небольшое сводчатое сооружение, которое использовалось в качестве бассейна для пресной воды.

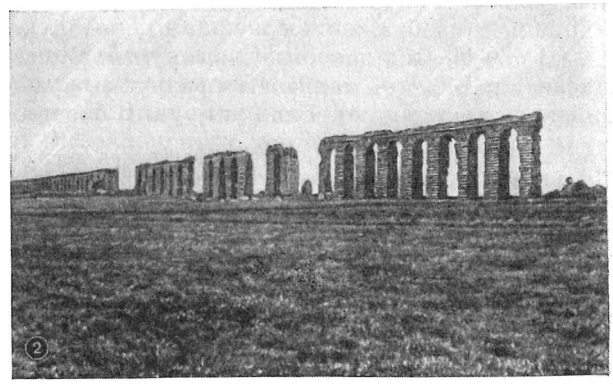
Крышка саркофага. Мрамор с росписью. Музей Лавижери. Карфаген.

Раскопки некрополей пунического К. вскрыли ряд погребений 7—2 вв. до н. э. Многие из погребений имели богатый погребальный инвентарь — художественные предметы из бронзы, ювелирные изделия, глиняные светильники, сосуды, статуэтки, маски и др. Встречаются импортные предметы — египетские амулеты, коринфские вазы и др. Наиболее интересны пунические глиняные маски. Некоторые из них, с чертами, искажёнными гримасами, предназначались, вероятно, для отпугивания злых духов. Другие служили, возможно, двойниками покойного. Интерес представляют также саркофаги со скульптурным изображением человека. Выделяется по своему художественному качеству саркофаг, находящийся в музее Лавижери (на территории К.), со скульптурным изображением молодой женщины в костюме, близком египетскому, но в греческой диадеме. Этот памятник свидетельствует о сильном влиянии искусства Египта и Греции на искусство К., финикийское по своему происхождению и в своей основе. Ряд предметов свидетельствует также о связях с древней Италией, гл. обр. с Этрурией. Многочисленные стелы из известняка, реже из мрамора, посвящённые финикийским богам Танит и Ваа-

лу-Аммону, представляют собой б. ч. довольно примитивные памятники местного искусства. В круг произведений пунического искусства входят также памятники других городов Карфагенского государства — Дугги, Утики (справки о которых см. в статье *Тунис*) и др.

Искусство К. римского периода следует рассматривать как провинциальную ветвь искусства Рима (см. *Рим Древний*) с наличием некоторых местных особенностей, близких к искусству других североафриканских центров: Волюбилиса и Тингиса (ныне Танжер) в *Марокко* (см.), Цезареи (ныне Шершель) в *Алжире* (см.) и др.





1. Руины театра римского времени. 2. Акведук римского времени.

Для архитектуры 2—3 вв. н. э. характерны стремление к роскоши, к грандиозности. Остатки построек свидетельствуют об использовании приёмов римского строительного искусства, достигшего высокого развития. Была создана прямоугольная сеть улиц. На холме Бирса построен капитолий, окружённый мощными подпорными стенами с террасами, соединёнными лестницами и украшенными статуями; на месте храма бога Эшмуна был возведён храм Эскулапа.

В самом городе были построены театр и одеон, на окраине — цирк на 200—300 тыс. зрителей и амфитеатр, который, по свидетельству арабских писателей, имел 5 ярусов с аркадами, украшенными скульптурными изображениями животных, кораблей и др. О высокой строительной технике дают представление термы — роскошное здание, построенное при Антонине Пии (138—161). Обращённое к морю, оно включало огромный центральный зал, залы для отдыха в нижнем этаже и банные помещения — в верхнем. Своды центрального зала опирались на 8 монолитных колонн (высота 12,8 *м*, диаметр 1,6 *м*) из серого гранита с капителями из белого мрамора. Внутри термы были украшены мозаиками, мраморными облицовками и статуями. Термы обогревались горячим воздухом. Вода поступала через акведук из водоёма у подножия горы Загуан (на расстоянии 80 *км*).

В архитектуре частных домов К. заметно приспособление эллинистическо-римского перистильного дома к африканскому климату.

1. Рельеф, изображающий Победу с трофеем. 1 в. (?). Музей Лавижери. Карфаген. 2. Надгробная стела с изображением легата. Середина 2 в.

Мозаика с изображением состязаний. Конец 2 в.

Дома имели обычно бассейны и небольшие святилища, часто украшались фресками и мозаиками (сохранилось довольно много мозаик 1—5 вв. с геометрическими узорами и фигурными изображениями, находящихся ныне в музее Бардо в г. Тунисе). Перекрытия были преимущественно плоскими. Примером такого дома может служить т. н. «Вилла с птичником» (2—3 вв.). Её квадратный двор с 8-угольным садом в центре был окружён портиком с большой мозаикой (изображения птиц и животных на фоне прихотливо разбросанных ветвей).

Находки в К. свидетельствуют о большом распространении скульптуры, гл. обр. декоративной (статуи, обнаруженные в театре и одеоне, гермы, найденные в термах, барельефы). Наряду с произведениями греческих и римских скульпторов сохранились работы местных мастеров. Среди лучших произведений скульптуры — найденные в 1894 на Бирсе мраморные рельефные плиты с изображением Победы, поддерживающей трофей, и Победы с рогом изобилия (музей Лавижери), по-видимому, работы греческих мастеров 1 в. Своеобразны по стилю две гермы из местного чёрного известняка, изображающие пленных — негра и ливийца (сер. 2 в.). Из надгробных рельефов выделяется тонкостью работы и гармонической простотой композиции стела эпохи Адриана с изображением женщины, которую причёсывает служанка (музей Лавижери).

В 439 К. был завоёван и разрушен вандалами, затем стал их столицей. В 533 вошёл в состав Византии. В 698 — захвачен и разрушен арабами. В дальнейшем потерял своё значение. От византийского времени сохранились руины базиликальных храмов с мозаиками.

Лит.: Машкин Г. А., Карфагенская держава до пунических войн, «ВДИ», 1948, № 4; Авдиев В. И., Пунический Карфаген в свете новейших раскопок, там же, 1962, № 3; Шифман И. Ш., Возникновение Карфагенской державы, М.—Л., 1963; Cagnat R., Carthage, Timgade, Tebéssa et les villes antiques de l'Afrique du Nord, P., 1927; Picard G., Le monde de Carthage, P., [1956]; его же, La civilisation de l'Afrique romaine, P., 1959; Cintas P., Céramique punique, P., 1950.

Автор Н. М. Лосева. Рецензент А. И. Вощинина.

КЕЛЬТЫ
(ДРЕВНИЕ)

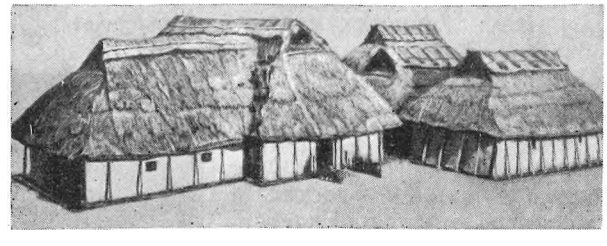
Большая группа кельтских племён, родственных по языку и культуре, стала известна греко-римскому миру в 5 в. до н. э. Первоначальной областью расселения К. была территория к С.-З. от Альп, бассейны Рейна, Сены и Луары и верховья Дуная. Эти земли римляне называли Галлией, а кельтов — галлами. В 5—3 вв. до н. э. К. заселили современные территории Испании, Великобритании, Ирландии, Северной Италии, южной Германии, Чехии, частично Венгрии и Трансильвании, проникли в области, занятые *иллирийцами* (см.) и *фракийцами* (см.), а в 3 в. до н. э. даже в Малую Азию. В некоторых странах местное население быстро кельтизировалось, в других смешивалось с пришельцами, причём возникала новая, смешанная культура. Экспансия многочисленных и воинственных кельтских племён была необыкновенно стремительной, но их грабительские походы не привели к образованию единой политической организации или державы.

Культура К. времени их наибольшего распространения (5—1 вв. до н. э.) была открыта археологами в сер. 19 в. и названа «латенской» по древнему поселению, обнаруженному в *Швейцарии* (см.) ок. Невшательского озера на отмели Латен (La Tène). Дальнейшие успехи археологии позволили проследить предысторию К. вплоть до эпохи неолита. Протокельтскими могут быть признаны западноевропейские могильники и поля погребальных урн бронзового века; раннекельтской является западная группа памятников *гальштатского искусства* (см.).

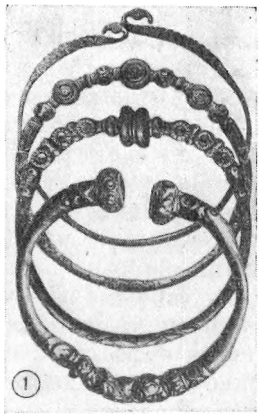
Художественное ремесло, процветавшее у К., было их наиболее значительным вкладом в европейское искусство. По представлениям К., мифические герои и боги часто принимали облик ремесленников, изготовителей и владельцев волшебных орудий. Искусство кельтов было по преимуществу отвлечённо-орнаментальным, геометризирующим. Формы людей, животных и растений превращались в кружево из треугольников, спиралей и точек, покрывающее поверхность металла или камня. Однако изображения, функционально связанные с заупокойным культом, отличались известным реализмом и конкретностью трактовки.

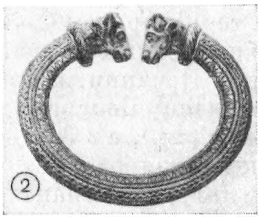
Начиная с 7 в. до н. э. среди К. усиливается процесс общественного расслоения и выделяется господствующая племенная верхушка. Устанавливаются связи со значительно более высокой культурой Средиземноморья, под влиянием которой и протекает ранний этап развития искусства К. Через порт Массалию (ныне Марсель, Франция), а также сухим путём через Альпы к ним проникают греческие и этрусские изделия, которые находят в богатых курганных погребениях 6—5 вв. до н. э. на юге Франции, в Швейцарии и на Сене (некрополь в Виксе, Vix, департамент Кот-д'Ор, Франция) наряду с изделиями кельтских торевтов (украшенные рельефными изображениями и орнаментом металлические сосуды). С 5 в. до н. э. в кельтских мастерских иноземные образцы видоизменяются применительно к местным вкусам, и вскоре здесь вырабатывается своеобразный художественный «раннелатенский стиль».

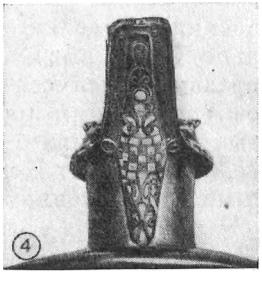
Городище Эзинге (провинция Гронинген, Голландия). Хозяйственно-бытовые постройки латенской эпохи. Реконструкция.



Большое значение в культовых обрядах К. имели заимствованные из Средиземноморья, но самостоятельно переработанные в их искусстве человеческие маски, сильно стилизованные. Сделанные из бронзы (позже из железа), значительно меньше натуральной величины, эти маски иногда насаживались на деревянный столб, при-







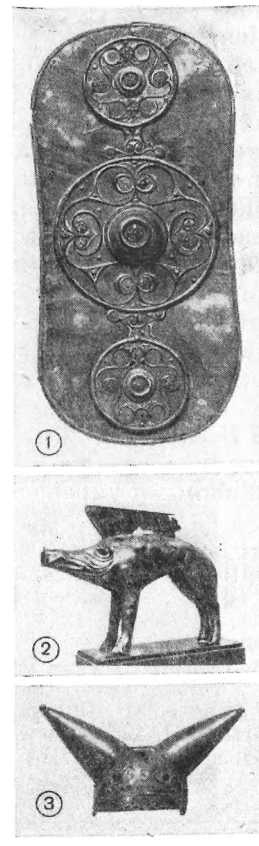
Металлические изделия «латенского стиля». 1. Шейные обручи и браслеты, найденные в Центральной Европе. 400—300 до н. э. 2. Серебряный браслет, найденный в Трихтингене (Вюртемберг, ФРГ). 2 в. до н. э. 3. Кувшин с клювообразным носиком. Найден в Басс-Йютс (департамент Мозель, Франция). Бронза с коралловыми вставками. Высота около 38 *см*. Середина 4 в. до н. э. Британский музей. Лондон. 4. Фрагмент (горло) того же сосуда.

чём глазницы заполнялись вставками из стекла, эмали или полудрагоценных камней. К. заимствовали и орнаментальные мотивы, в частности пальметты, цветы лотоса, которые комбинировали в виде буквы S или лиры. Со временем возникли очень сложные композиции, напоминающие арабески. В 4 в. до н. э. рельефные, пластические и гравированные украшения сочетаются с инкрустацией кораллами и эмалью. Распространившиеся в это же время ажурные украшения восходят к гальштатскому искусству. В сер. 4 в. до н. э. на изделиях К. появляются условно-стилизованные изображения птиц и зверей. Судя по обилию драгоценной утвари и изысканности металлических изделий, «раннелатенский стиль» возник в среде ремесленников, обслуживавших племенную знать. С 3 в. до н. э. мастера стали работать для более широких слоёв заказчиков, перейдя к массовому изготовлению браслетов, застёжек-фибул, поясных блях и других бытовых предметов, причём наряду с драгоценными металлами материалом всё чаще служит бронза, а позже и железо. Этот рост производства сопровождался возникновением пластического «среднелатенского стиля», который широко распространился во 2 в. до н. э. Место двухмерного орнамента занял рельефный, часто обогащённый гравировкой. Появляются литые браслеты с S-образными и улиткообразными украшениями, пластически членённые пряжки и обручи с массивными выступами, бляхи с имитацией филигранных украшений, распространяются мечи с ножнами, украшенными гравировкой (растительным или зооморфным орнаментом). Время «позднелатенского стиля» (1 в. до н. э.) отмечено значительным упадком художественного ремесла. Только в отдельных местностях продолжали изготовлять покрытые чернью и филигранью пряжки и украшения, изделия, декорированные масками, а также ритуальные чаши (котелки) и другие предметы культового обихода.

Появившиеся во 2 в. до н. э. кельтские монеты из золота, серебра и меди первоначально воспроизводили иноземные, гл. обр. греко-македонские образцы. Со временем, однако, сложился собственный стиль изображений на монетах. Если в центре Галлии господствовали стилизованные в архаизирующем духе классические формы, то в других областях изображение становилось всё более геометрическим, и в линейном декоре из точек и треугольников иногда трудно распознать первоначальный образец. Эта тенденция характерна для всего кельтского мира: заимствованные из античного Среднеземноморья реалистические изображения, распадаясь, постепенно превращаются в абстрактные символы.

В середине 3 в. до н. э. К. овладели некоторыми частями Англии (см. *Великобритания*) и принесли сюда развитое латенское искусство, переработанное местными ремесленными школами в оригинальный «островной стиль». Типичны для него двурогие бронзовые шлемы. Пластический орнамент комбинируется с линейным гравированным. Преобладают мотивы пальметт, завитков, спирали, лиры, иногда оканчивающихся сильно схематизированными птичьими головками. В конце 2 в. до н. э. стиль этот проникает в Германию. В 1 в. до н. э. «островное» искусство, представленное рядом школ, достигает высокого уровня, в частно-

Стилистическая эволюция греко-македонского мотива на кельтских монетах. 2—1 вв. до н. э.



Бронзовые изделия кельтов. 1. Щит с эмалевыми вставками. Найден в реке Темзе около Баттерси (Лондон). Длина 80 *см*. 1 в. н. э. Британский музей. Лондон. 2. Статуэтка кабана из Нёви-ан-Сюллиа (департамент Луара, Франция). Галло-римская эпоха. Исторический музей. Орлеан (Франция). 3. Двурогий шлем. Найден в реке Темзе у моста Ватерлоо (Лондон). Высота около 16 *см*. 1 в. н. э. Британский музей. Лондон.

сти, в изготовлении многоцветных эмалей. «Школе Темзы» принадлежит знаменитый шлем с рогами, украшенный изящным рельефом и эмалевыми вставками (найден в Лондоне на дне реки Темзы). К средневосточной школе относятся золотые украшения из Норфолка (гривны и браслеты) с круговыми завершениями. На дальнейшее развитие искусства К. в Британии повлияло вторжение кельтского племени белгов (80—50-е гг. до н. э.), которые принесли реалистические мотивы «звериного стиля». В это же время в орнаменте всё чаще появляются человеческие головы и маски.

Периодические переселения К., вызывавшиеся преобладанием залежного земледелия, по-видимому, не благоприятствовали развитию кельтского жилища. Судя по обнаруженным остаткам, лёгкие хозяйственно-бытовые постройки К. отличались примитивностью конструкций. Обнаружены также остатки жилищ полуземляночного типа. Довольно однообразными были прямоугольные планы святилищ (могильники вождей и героев). Но К. проявили высокое мастерство в фортификационном строительстве. В кельто-лигурийской области (на юге Франции) возникли укреплённые поселения — «оппидумы» (латинское oppida) — с прямоугольной планировкой и храмовыми комплексами, напоминающими греческие образцы. Огромные стены, окружавшие оппидумы, складывались из каменных блоков, скреплённых дубовыми балками. «Галльская стена» (murus gallicus) была впоследствии заимствована другими народами Южной Европы. В Северной и Средней Европе кельтские укрепления ограничивались рвами, валами, палисадами.

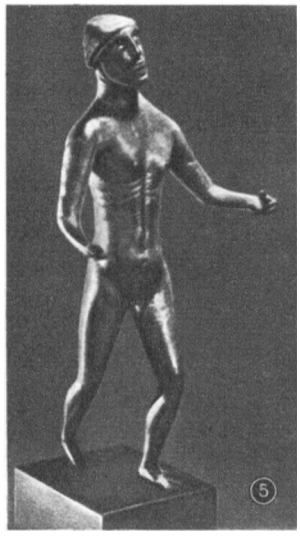
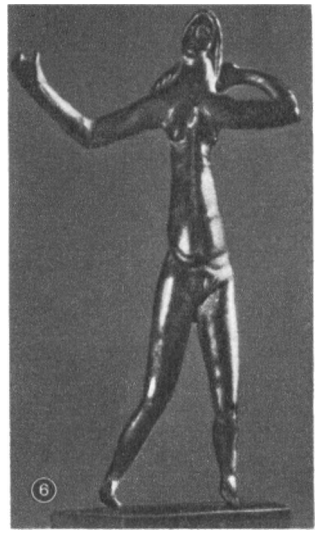
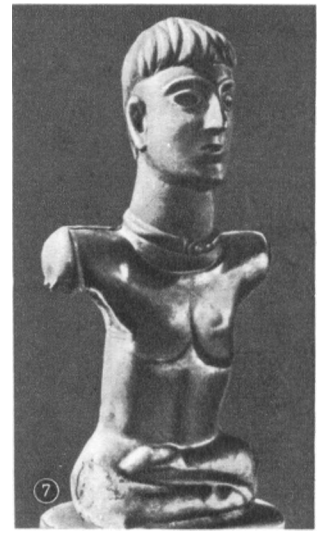
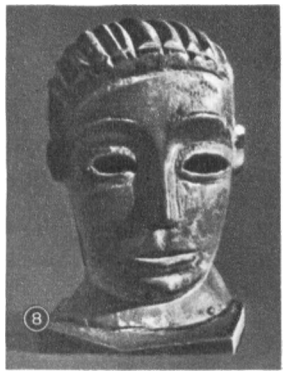
На кельто-лигурийском оппидуме Антремон (Entremont, департамент Буш-дю-Рон, Франция) стены сохранились на высоту 4 *м*. Прямоугольные дома, вплотную примыкавшие друг к другу (иногда с общими стенами), сложены из дикого камня без раствора. На самом высоком месте находилось святилище, в развалинах которого найдены четырёхгранные известняковые столбы с вытесанными на них человеческими головами, а также множество обломков скульптурных изображений богов и героев. Такая скульптура, иногда расписанная красками, найдена и в других местах Южной Франции. Общими для скульптуры К. были выступающие скулы, расширяющийся к концу прямой нос, полукруглый изгиб бровей, большие овалы глаз, густые волосы в виде шапочки, венчающие выпуклый лоб, а сзади ниспадающие прядями на шею и плечи. Даже там, где кельто-лигурийские мастера следовали греческим образцам, они изменяли пропорции и сюжет соответственно местному типу и собственным верованиям. Встречаются и изображения фантастических зверей, возможно, подсказанные искусством восточного Средиземноморья. Знаменито найденное в г. Нев (Neves, департамент Буш-дю-Рон) изображение чудовища, пожирающего человека и опирающегося лапами на две бородатые головы. Латенская деревянная скульптура почти не сохранилась, и мы можем судить о деревянной пластике лишь по довольно грубым фигурам, относящимся ко времени романизации Галлии. На севере скульптура носила более реалистический характер. Найденная в Эффинье (Euffigneix, департамент Верхняя Марна) грубая статуэтка бога или героя с изображением кабана на груди напоминает по технике деревянную пластику. Она относится, очевидно, к позднелатенской эпохе. Значительно большей выразительностью обладает найденная в Буре (Bouray, департамент Сена и Уаза) полая статуэтка (2—1 вв. до н. э.). Она составлена из двух бронзовых листов и сохранила типичную эмалевую вставку в левом глазу. В Средней Европе кельтская скульптура встречается редко и представлена гл. обр. орнаментом и схематическими изображениями на каменных столбах.

Во 2 в. до н. э. под давлением германцев и Рима прекращается экспансия К. В 1 в. до н. э. происходит романизация Галлии, которая становится одним из крупнейших центров провинциально-римского производства. Широкого размаха достигло изготовление керамики, и в прошлом весьма совершенной. Италийская керамика, покрытая красноватым ангобом и часто украшенная рельефным орнаментом, фигурным или растительным, распространяется в 1 в. в Галлии, а затем отсюда

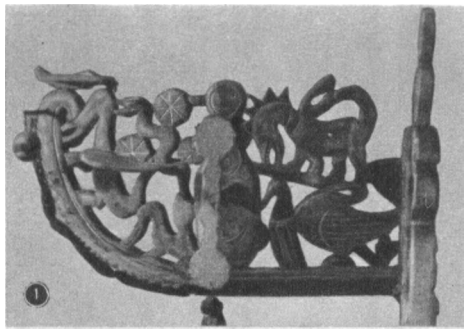
и по всей Европе. Римское влияние сказывается в производстве бронзовой утвари и в стеклоделии. Меняется со временем и храмовая архитектура — строятся храмы римского типа, обычно с внешней галереей, которая часто обрамлялась колоннами. Ряд монументальных памятников галло-римской архитектуры сохранился во *Франции* (см.). Сказалось римское влияние и на галльской скульптуре из камня и бронзы. Развитые пластические формы и вполне реалистическая трактовка сюжета заменили былую схематизацию и стилизацию человеческих и звериных фигур. В дополнение к традиционным изображениям кабана, собаки, коня, галльского петуха появляются экзотические звери. Для галло-римского искусства типичны надгробные рельефы с портретами умерших или изображениями бытовых сцен. Однако ни римское влияние, ни позднейшие вторжения германцев не смогли уничтожить кельтские традиции на территории Галлии. Судя по ряду находок, ныне датируемых 3 в., в это время как в Галлии, так и других местах наблюдалось возрождение кельтского ювелирного искусства. Наиболее известный пример — чаша (котелок) с рельефным фризом и масками, изготовленная в Средней Европе, но найденная в Дании, в Гуннеструпе (Gundestrup). Кельтские реминисценции сказывались в искусстве раннего и даже позднего средневековья. Искусство К. являлось одним из истоков искусства народов Франции, Швейцарии, Бельгии, отчасти Англии. В *Ирландии* (см.) и Шотландии (см. *Великобритания*) в 7—9 вв. искусство К. достигло нового расцвета и возник «новокельтский стиль», представленный ювелирными изделиями и книжными украшениями.

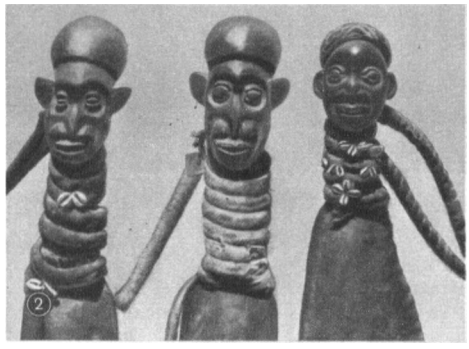
Лит.: Филип Я., Кельтская цивилизация и ее наследие, пер. с чешск., Прага, 1961; Allen J. R., Celtic art in pagan and christian times, L., 1904, 2 ed., L., 1912; Déchelette J., Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine, [t. IV]. Archéologie celtique ou protohistorique. Second âge du fer ou époque de La Tène, 2 éd., P., 1927; Leeds E. T., Celtic ornament in the British isles..., Oxf., 1933; Jacobsthal P., Early Celtic art, v. 1—2, L., 1944; Grenier A., Les gaulois, P., 1945; Lantier R., Hubert J., Les origines de l'art français..., P., 1947; Hubert H., Les celtes depuis l'époque de La Tène et la civilisation celtique, P., 1932, 2 éd., P., 1950; Espérandieu E., Recueil général des bas-reliefs... de la Gaule Romaine, t. 1—15, P., 1907—1955; Filip J., Keltove ve střední Evropě, Praha, 1956; Varagnac E. et A., Fabre G., L'art gaulois, [Album], P., 1956; Pernoud R., Les gaulois, [P.], [1957]; Kelten-Römer, hrsg. von M. Pobé und J. Roubier, [Olten — Freiburg im Breisgau], 1958; Powell T.G.E., The Celts, L., 1958; Moreau J., Die Welt der Kelten, Stuttg., 1958; Chadwick N. K., Celtic Britain, L., 1963.

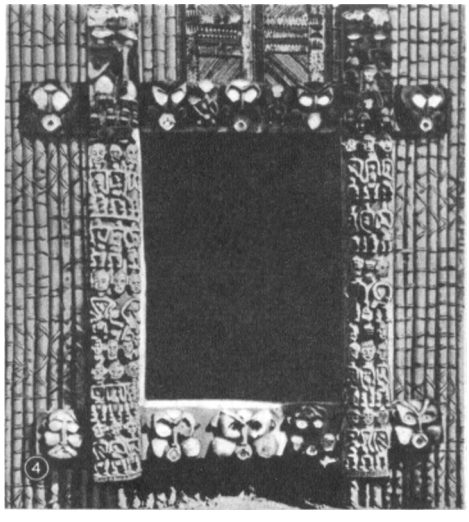
Автор А. Л. Монгайт.

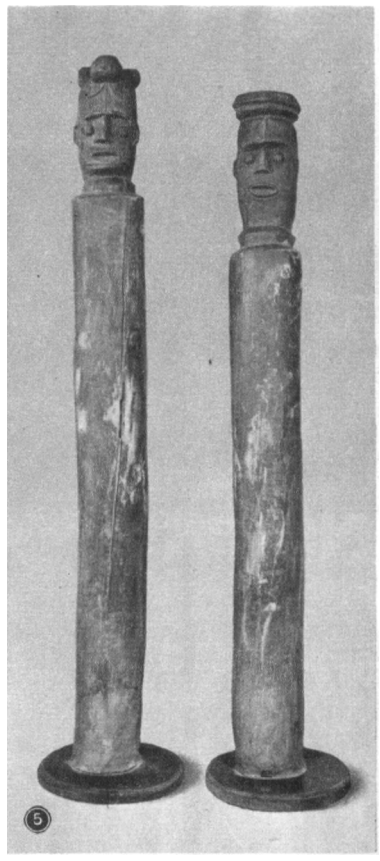





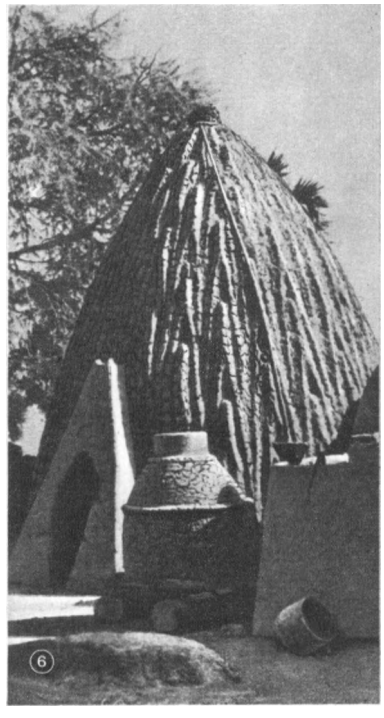
КЕЛЬТЫ. 1. Каменный столб с рельефом из Санкт-Гоара (Рейнланд-Пфальц, ФРГ). Высота 143 см. 3 в. до н. э. Музей земли Рейнланд. Бонн. **2.** «Всадник, повергший великана». Скульптурная группа из Портьё (департамент Вогезы, Франция). Высота 106 см. Известняк. Галло-римская эпоха. Музей в Эпинале (Франция). **3.** «Чудовище, пожирающее человека». Скульптурная группа из города Нев (департамент Буш-дю-Рон, Франция). Известняк. 4—3 вв. до н. э. Музей Кальве. Авиньон (Франция). **4.** «Охотник». Известняк. Галло-римская эпоха. Музей национальных древностей. Париж. **5—6.** Статуэтки «торговца» и «танцовщицы» из Нёвиан-Сюллиа. Бронза. Галло-римская эпоха. Исторический музей. Орлеан (Франция). **7.** Статуэтка бога или героя из Бурэ (департамент Сена и Уаза, Франция). Высота 44 см. Бронза. 3—1 вв. до н. э. Музей национальных древностей. Париж. **8.** Бронзовая маска из Гарансьер-ан-Бос (департамент Эр и Луара, Франция). Городской музей. Шартр (Франция). **9.** Серебряная чаша из Гуннеструпа (Дания). Высота 42 см, диаметр 68 см. 2—3 вв. Национальный музей. Копенгаген. **10.** «Женская голова с шейным обручем». Рельеф. Терракота. Галло-римская эпоха. Музей в городе Бругг (Швейцария).

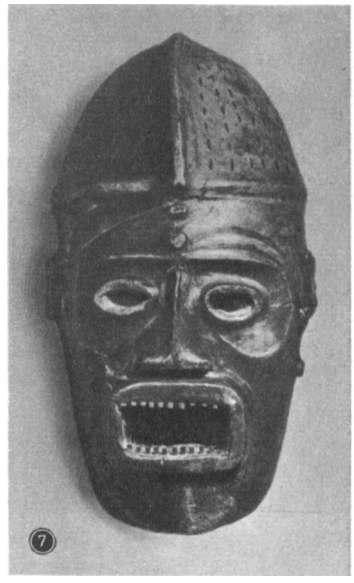


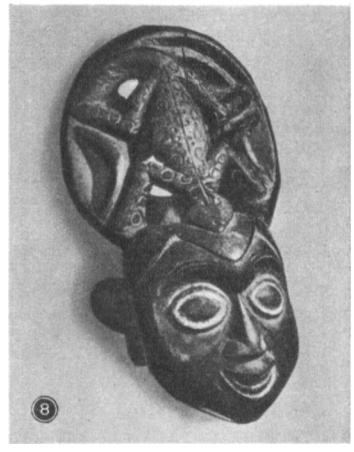








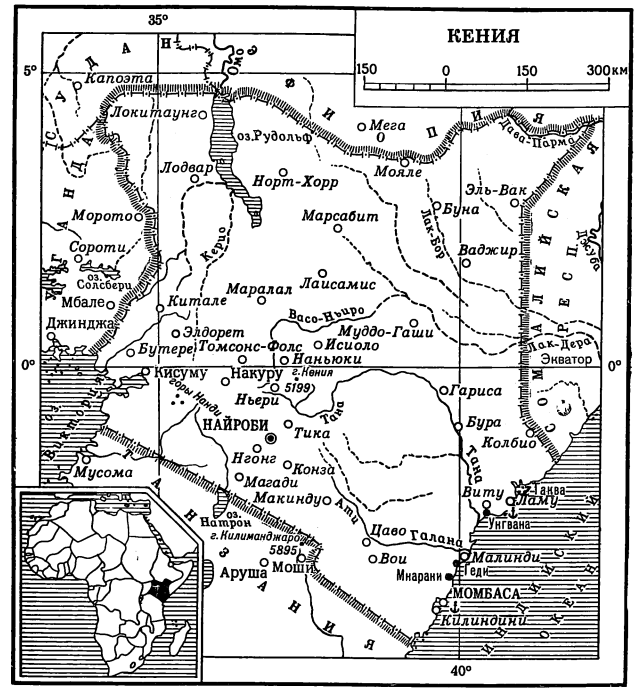




КАМЕРУН. **1.** Резной деревянный нос лодки. Народ дуала. **2.** Деревянные языки военных колоколов. Народ бамум. **3.** Калебас с выцарапанным орнаментом. **4.** Резьба по дереву на двери хижины. Народ бамилеке. **5.** Деревянные фигурки предков. Народ экои. Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР. Ленинград. **6.** Жилище народа мусгу. **7.** Маска. Дерево, обтянутое кожей. Народ экои. **8.** Деревянная маска. Район саванн. **9.** Камерунец в вышитой национальной одежде.

КЕНИЯ

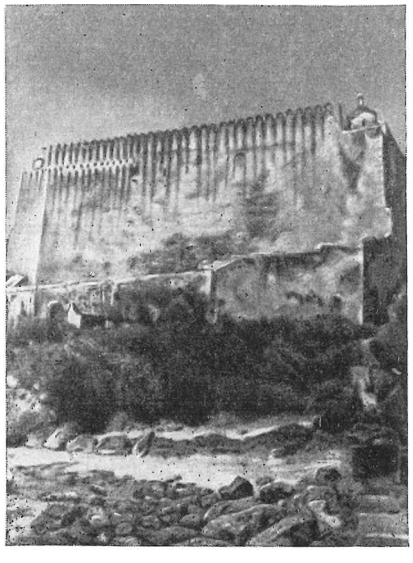
(KENYA)



На территории Кении, независимого (с 1963) государства в Восточной Африке, сохранились следы местной культуры раннего средневековья: деревни с круглыми земляными хижинами, остатки каменных оград для скота, ирригационные каналы и погребальные пирамиды из грубо наваленных камней.

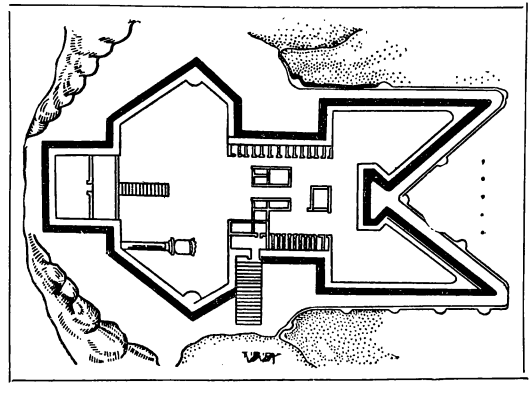
Архитектура. Для сельских местностей К. характерны традиционные жилища, формы которых весьма разнообразны.

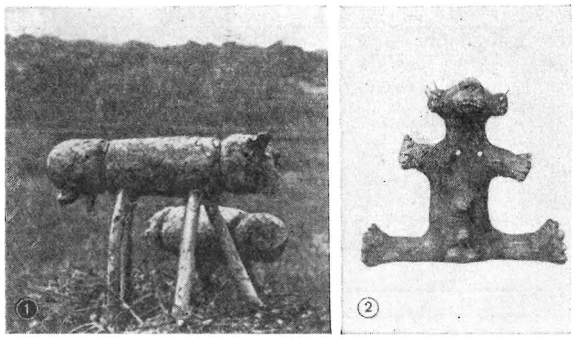
У народа кикуйю — круглые каркасные хижины со стенами, обмазанными глиной, и конусообразной соломенной крышей. Внутри хижина делится на две части, в одной из них содержат скот, другая, состоящая из нескольких помещений, служит жильём. В середине хижины — очаг. У камба жилищем служат крытые травой шалаши на коническом каркасе из жердей. У масаев жерди ставятся по эллипсу и вершины их привязываются к перекладине, идущей по большой оси. Каркас покрывают травой и обмазывают навозом, смешанным с землёй (высота хижины 1,5—2 *м*, ширина 2,2 *м*, длина не более 4 *м*). Хижины располагаются по кругу, образуя обширный двор — загон для скота.



Арабская колонизация в 7 в. способствовала возникновению на побережье крупных городов (*Геди*, Малинди, Malindi, Унгвана, Ungwana, *Мнарани*, *Таква*, *Момбаса* и др.) с постройками, типичными для арабской архитектуры (сохранились с 14 века). Возводились прямоугольные в плане мечети (в среднем 21*м* × 9 *м*) с вытянутым залом и боковыми притворами. Они имели, по-видимому, балочные покрытия, иногда опиравшиеся на столбы, и апсидальные «михрабы», часто в форме перспективного портала с полуциркульной,

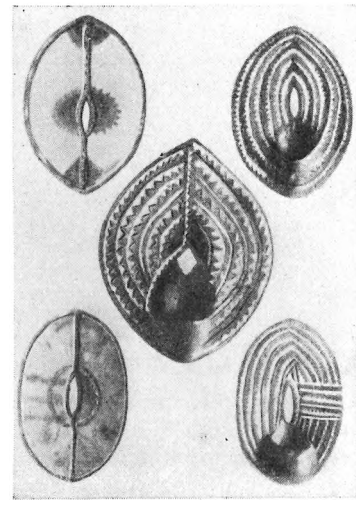
Форт Иисуса в Момбасе. 1593—94, перестроен в 1635. Справа — план.





Глиняные фигурки животных. Народ кикуйю.

стрельчатой, иногда трёхлопастной аркой. Строились жилые комплексы с передним двором, приёмной комнатой, площадкой для спанья, кухнями и колодцами. Интересны надгробия, обнесённые прямоугольными оградами. Они имеют формы столбов (круглых, квадратных, многогранных) или закруглённых стел с надписью или орнаментом. Строительными материалами для построек служили коралловый камень и красная глина; первоначально скромный резной по камню декор в 16 в. сменился поливными плитками (гл. обр. белый и синие тона). От владычества португальцев в 16 в. сохранились лишь форт Иисуса в Момбасе и каменная колонна Васко да Гамы в Малинди (предположительно, 1598).



Щиты для обрядовых танцев. Народ масаи.

В 20 в. в городах (в т. ч. в *Найроби*) появились многочисленные здания европейского типа, выстроенные с применением железобетонных конструкций и новых строительных материалов. Строительство велось в основном английскими архитекторами. Ряд зданий выстроен по проектам немецкого архитектора Э. Мая (E. May, р. 1886). Жилые дома часто носили обезличенный, стандартный характер. Широко применялись ленточные окна, изредка здания оживлялись балконными решётками и солнцезерами. Английские фермеры и местные богачи строили коттеджи и виллы. На окраинах больших городов, в домах из ящиков и кусков ржавой жести ютились негры-рабочие.

Художественное ремесло. Народы К. издавна занимаются изготовлением домашней утвари — глиняной посуды, «калебасов» (изделий из тыквы), плетёных корзин и циновок, кожаных сумок, мешков, игрушек и т. д. Изделия богато украшаются геометрическим орнаментом. Из медной и латунной проволоки делают украшения (браслеты, серьги и т. д.).

У народа камба высоко развиты резьба и выжигание по дереву: характерны деревянные табуреты на трёх ножках с богатым орнаментом, в котором повторяются геометризованные изображения звезды, каркаса хижины, наконечника стрелы и т. д. Особый интерес представляют кожаные щиты для обрядовых танцев у народов кикуйю и масаев, расписанные симметричным геометрическим орнаментом, в котором тонко сочетаются блёклые цвета — голубой, коричневый и красный. Иногда орнамент украшает лишь одну половину щита или служит обрамлением. Для различных обрядов служат и глиняные фигурки животных, весьма примитивно выполненные, но не лишённые остроты выражения.

Лит.: Народы Африки, под ред. Д. А. Ольдерогге и И. И. Потехина, М., 1954; Исмагилова Р. Н., Талантова Е. В., Кения. Уганда. Географич. очерк, М., 1959; Hollis A. C., The Masai, Oxf., 1905; Routledge W. S. and Routledge K., With a prehistoric people. The Akikúyu of British East Africa, L.,1910; Hobley C. W., Ethnology of A-Kamba and other East African tribes, Cambr. (Engl.), 1910; Kirkman J. S., Historical archaeology in Kenya. 1948—1956, «The Antiquaries Journal», Oxf., 1957, v. XXXVII, № 1—2.

ГОРОДА

ГЕ́ДИ (Gedi) — ср.-век. г., в 100 *км* к С. от Момбасы. Осн. в 13 в., заброшен в нач. 17 в. С 1948 — нац. заповедник: остатки гор. стен (выс. 2,7 *м*), дворца 15 в., жилых комплексов 14—16 вв., 7 мечетей, рынка; столбы-надгробия.

Лит.: Kirkman J. S., The Arab city of Gedi..., L.—N. Y., 1954; Kirkman J., Gedi the Palace, L., 1963.

МНАРА́НИ (Mnarani) — ср.-век. г. на побережье Индийского океана, в 53 *км* к С. от Момбасы. Существовал в 14 — сер. 17 вв. Руины кам. Большой мечети (14 в., перестройки 15 в.) и Малой мечети (15 в.); кам. гробницы, окруж. кв. оградами, некоторые—с закругл. стелами на вост. стене, одна — с гранёной колонной.

Лит.: Kirkman J., Mnarani of Kilifi: the mosques and tombs, в кн.: Ars Orientalis, v. 3, Wash., 1959, p. 95—112.

МОМБА́СА (Mombasa; местн. назв. Мвита) — г. и гл. порт К., расположен на о-ве, между гаванями Килиндини и Момбаса, связан с материком дамбой и мостом Ниали. Согласно преданию, осн. в 10 в. Делится на араб. часть (с узкими и извилистыми ул. и постройками в стиле трад. араб. арх-ры) и европ. часть с широкими, прямыми ул., застроенную зданиями совр. типа: отель

«Океаник» (Э. Май), клубы, кинотеатры, театр, стадион и т. д. Пам. арх-ры 16 в.— форт Иисуса (1593—94, перестроен в 1635) — укрепление с 4 широкими бастионами по углам (с 1958 — музей).

Лит.: Boxer C. R., Azevedo Carlos de, Fort Jesus and the Portuguese in Mombasa, 1593—1729, L., 1960; Miller S., Mombasa, «Weltbühne», B., 1962, 6 Juni, № 23.

НАЙРО́БИ (Nairobi) — столица К., осн. в 1899 в связи со стр-вом железной дороги в Уганду. В 1920 по новому плану г. получил прямоуг. планировку. Застроен зданиями европ. типа. На гл. ул.— здание суда (нач. 20 в.), парламент (1950-е гг.), ратуша, здание Законодат. совета с «занзибарскими» дверьми, украш. тонкой резьбой, в нём — колл. щитов народов К. В сев.-зап. части Найроби — Нац. театр (открыт в 1952), технический колледж на 1000 студентов (1956, Д. Б. Милс, Л. Бинтли, Х. Р. Томпсон, Б. У. Уэбб; 5-этажное здание жел.-бет. конструкции с облицовкой местным камнем, бетонными блоками, керамич. плитками-терраццо; кроме учебных помещений, имеются танц. зал с балконом, эстрадой, киноэкраном, б-ка, студенч. гостиница, столовая, водоём), 8-этажный отель «Стэнли» (арх. Кобб, Арчер, Скаммелл), госпиталь Агахана (1-я очередь стр-ва — 1959, А. Д. Коннелл). В вост. части г. (предместье Пумвани) — район лачуг, сложившийся в колониальный период.

Кориндонский мемориальный м., осн. в 1929: археологич., этнографич. колл. **Гал. Сорсби**, осн. в 1961: собр. произв. европ. иск-ва, нар. творчество.

Вид города Найроби.

ТА́КВА (Takwa) — г., существовал в 16—17 вв. на о-ве Манда, близ г. Ламу. В плане — неправильный многоугольник (пл. ок. 6 *га*), окруж. кам. стеной с 4 воротами. Остатки кам. мечети с усыпальницей и домов. Вне стен — кам. гробница шейха Ахмада Мансура бин Ахмада с круглым столбом (1682).

Лит.: Kirkman J., Takwa-the Mosque of the pillar, в кн.: Ars Orientalis, v. 2, Wash., 1957.

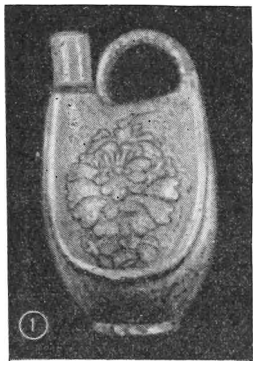
Авторы: В. Л. Воронина, Л. А. Фадеев.

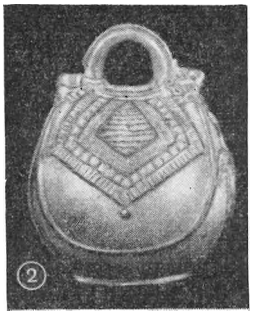
КИДАНИ

Памятники искусства киданей — народности, сложившейся из кочевых племён монгольской группы,— сохранились на территории основанного ими в 10 в. централизованного государства Ляо (Сев.-Вост. Китай, Монголия) и относятся к 10—13 вв. После уничтожения Ляо в 1125 чжурчжэнями кидани вошли в состав их государства, небольшая часть ушла в Среднюю Азию (каракидани или каракитаи). На С.-В. Китая, в районе Внутренней Монголии (Цаган-Субурга, Ляоян, Кайюань), встречаются выстроенные киданями многоярусные пагоды из кирпича (высота 35—50 *м*), украшенные каменными изображениями Будды, людей и животных. По описаниям известно, что жилища, дворцы и храмы К. были гл. обр. прямоугольными в плане, имели каркасную конструкцию и завершались высокой двускатной крышей из черепицы.

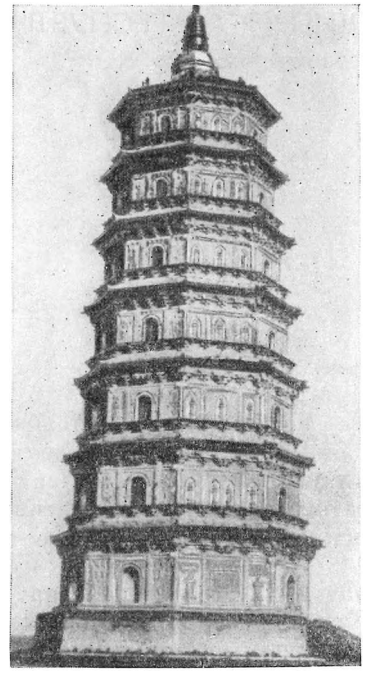
В одном из мавзолеев, открытом в 1922 вблизи Цаган-Субурги, сохранились настенные росписи, свидетельствующие о реалистических тенденциях киданьской живописи. Многофигурные красочные изображения церемоний двора (высота 1,8 *м*) с фигурами военачальников, чиновников, музыкантов отличаются точной передачей пропорций, остротой индивидуальной характеристики. Изображения реальных людей поражают тонкостью подмеченных индивидуальных черт лица, живостью выражения. В центральном зале мавзолея расположены многоплановые панно «Четыре времени года», показывающие животных и птиц на фоне местного ландшафта. Условная схематичная трактовка пейзажа сочетается здесь с большой экспрессией в изображении животных, анатомически точно переданных чёткими, смелыми линиями. Имеются сведения о нескольких киданьских художниках, работавших при китайском дворе. В 10 в. это — Ху Гуй, Елюй Бэй (Ли Цзань-хуа), писавшие яркие по цвету, скрупулёзно детализированные сцены охоты, пастбища. Искусными мастерами реалистического портрета и изображений животных, гл.

1. Неизвестный художник. „Киданьский вельможа с лошадью на охоте". 2. Фрагмент стенной росписи из мавзолея близ Цаган-Субурги. Район Внутренней Монголии. Китай. 3. Фрагмент панно из мавзолея близ Цаган-Субурги.





Слева — 1—2. Керамические фляги, имитирующие кожаные. Дунбэйский музей. Шэньян (Китай). Справа — пагода в Цаган-Субурге.



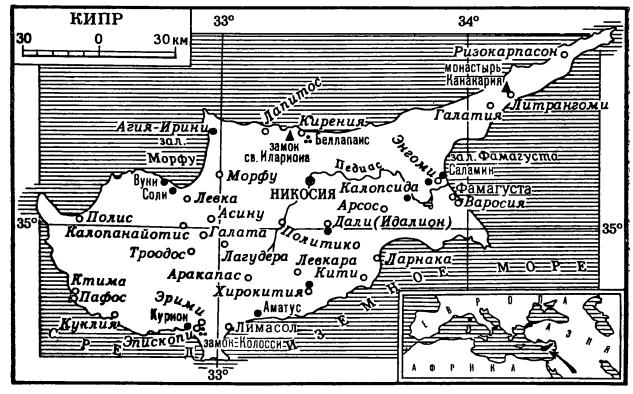
обр. лошадей, были и художники 11 в.— Елюй Ти-цзы, Елюй Ли-люй, Сяо Юн. Художественное ремесло К. представлено керамическими изделиями, среди которых — одноцветные поливные сосуды, повторяющие формы кожаных фляг, с рельефными или выдавленными орнаментами и с имитацией швов; одно-, двух- или трёхцветные фарфоровые вазы и тарелки различных форм и размеров с изображениями цветов. Изготовлялись также изделия из бронзы и камня, были распространены ювелирное дело, ткачество, ковроделие, вышивка, художественная обработка металла, резьба по камню, дереву и резной кирпич.

Лит.: Torii R., Sculptured stone tombs of the Liao dynasty, Peking, 1942; Tamura J. and Kobayashi Y., Tombs and mural paintings of Ch'ing-Ling Liao imperial mausoleums of eleventh century A. D. in Eastern Mongolia, Tokyo, 1952—1953.

Автор В. С. Стариков.

КИПР

(КИПРСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ПО-ГРЕЧЕСКИ ΚΎΠΡΟΣ ПО-ТУРЕЦКИ KIBRIS)

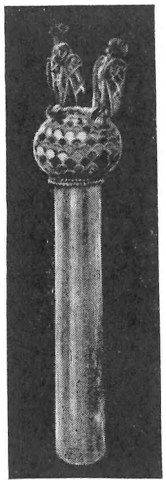


Географическое положение Кипра рано вызвало скрещение на о-ве влияний великих цивилизаций Передней Азии, Эгейского мира, а затем и Греции, обогативших его самобытное искусство.

Древнейшие следы культуры относятся к началу 6- го тысячелетия до н. э. (поселение Хирокития). В Эрими (близ *Лимасола*) раскопано неолитическое поселение 4-го тысячелетия до н. э. (вымощенная улица, застроенная жилищами круглого плана), где найдены каменные сосуды с гравированным орнаментом. В верхних слоях неолита попадается керамика с геометрическим орнаментом на белом фоне. В 2700—2400 до н. э. наступает упадок этой сравнительно высокой неолитической культуры К.

Раннекипрский период бронзы (2400—1800 до н. э.) начинается появлением на о-ве земледельческих племён, возможно из юж. Анатолии, привлечённых богатыми залежами меди. В ранних могильниках этой эпохи обнаружена круглодонная лепленная от руки керамика (шарообразная или в форме тыквы) с процарапанным или рельефным орнаментом. В среднекипрский период бронзы (1800—1400 до н. э.), по-видимому, наступил относительный экономический расцвет. В городищах этого времени находят голубые бусы из Египта и цилиндрические печати из Малой Азии, а кипрские сосуды обнаруживаются даже в далёкой Нубии, куда они попадали, возможно, как тара для масла, вина или благовоний (продолговатые матово-белые сосуды, расписанные чёрной или красной краской, либо зооморфная керамика египетского типа). Бронзовые изделия этого времени мало оригинальны. В Калопсиде раскопаны остатки архитектурного комплекса из 11 помещений с двумя дворами.

Скипетр из Куриона. Позднекипрский период бронзы. Музей Кипра. Никосия.



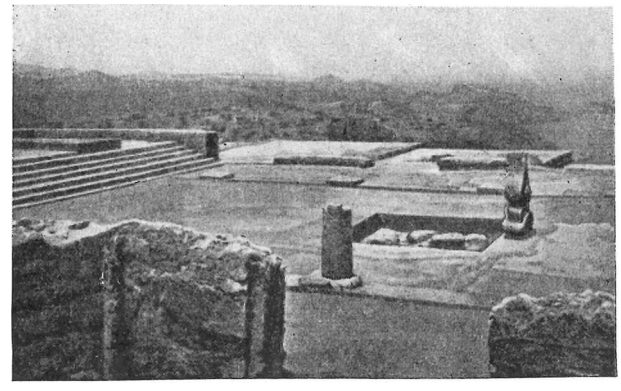
Во 2-й половине 2-го тысячелетия до н. э. творческая мощь эгейской цивилизации впервые отвлекла К. в сторону Запада, и позднекипрский период бронзы (1400—1050 до н. э.) ознаменовался бурным расцветом художественной культуры. С появлением ахейских колонистов (ок. 14—11 вв. до н. э.) связано распространение на К. не только письменности, родственной микенской, но и возникновение городов-государств (Курион, Идалион, Лапитос, Пафос, Саламин и др.). В то же время некоторые стороны микенской культуры не были восприняты на о-ве и, в частности, верования: вотивные статуэтки того времени крайне редки, а святилища и могильники типа толосов пока вообще не обнаружены. Циклопическая кладка, как и другие приёмы микенских строителей, не привилась, и следы монументального строительства, найденные в Саламине (прямоугольная сетка улиц, регулярная кладка и др.), напоминают скорее восточную традицию. Зато свойственная Арголиде (Греция) фигурная роспись больших сосудов развилась в роскошный стиль вазописи, ценившейся даже в Греции. В Курионе и в Саламине найдено много сосудов как микенского типа, так и с признаками

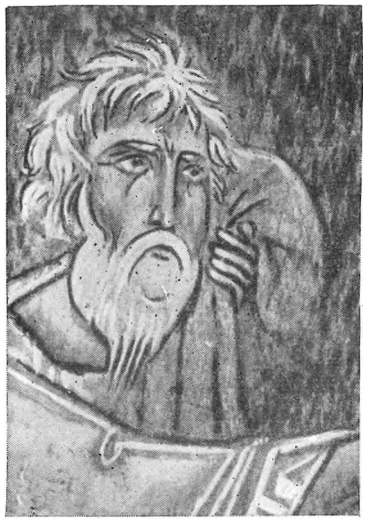
восточных влияний («леванто-микенский стиль»). Синтез эгейских и восточных приёмов отчётливо сказался в бронзовых изделиях и ювелирном искусстве позднекипрского периода. На бронзовой подставке (видимо, для ритуальной жаровни) с ножками на роликах, найденной в Ларнаке,— рельеф из геральдически противостоящих сфинксов, напоминающих хеттские. На другой подставке, обнаруженной в Энгоми и хранящейся в Британском музее (Лондон),— женщины, выглядывающие из окна, напоминают сюжет фрески во дворце в Кносе. Находки (бронзовые и золотые браслеты, серьги, шкатулки из слоновой кости и др.) иллюстрируют высокий уровень художественной культуры К. в эпоху поздней бронзы.

Расписная керамика микенского типа. Позднекипрский период бронзы. Музей Кипра. Никосия.

Конец эпохи бронзы (ок. 1100 до н. э.) потряс Восточное Средиземноморье массовыми передвижениями племён и круговоротом событий, вызвавших гибель целых цивилизаций. Но, когда в развалинах лежали Микены, Тиринф и Троя, а Крит и Родос превратились в гнездовья морских разбойников, К. наслаждался относительным покоем. Это начало эпохи железа отмечено господством т. н. «кипро-геометрического стиля» керамики (1050—700 до н. э.). В погребениях попадаются сосуды своеобразных типов — шарообразные, цилиндрические и зооморфные, а также состоящие из нескольких связанных чаш. Иногда применялся красно-чёрный декор, в отличие от греческого,— матовый. Скульптура того времени ограничена глиняными фигурками идолов и животных. В конце периода снова возобладали сирийские и анатолийские влияния (керамика с чёрными концентрическими кругами на красном фоне). Кипро-архаический период (700—475 до н. э.) — время нового расцвета. На о-ве уже господствовало ахейское население; процветало и несколько влиятельных финикийских колоний, основанных ок. 800 до н. э. (Китион, современная Ларнака, и др.). Зависимость от Ассирии, Египта, а затем и Персии благоприятствовала проникновению в искусство К. восточных мотивов (стилизованные растения и фигуры). Но вазописцы К. предпочитали реалистические изображения: на одной из ваз в Метрополитен-музее (Нью-Йорк) силуэт корабля, на другой — фигура всадника, переданы с реализмом, далёким от восточной стилизации. Характерны шарообразные сосуды с узким горлом, расписанные летящими или бегущими птицами, ойнохои с изображением лотоса или «дерева жизни» и рогатых животных по его сторонам, сосуды с лепной фигурой девушки, держащей миниатюрный кувшин, который служил носиком сосуда. Большинство святилищ этого периода — ограждённые участки («теменосы») с прямоугольным алтарём, вокруг которого полукругом располагались вотивные статуи из терракоты или местного мягкого известняка. Теменос святилища в Идалионе многократно расширялся, но композиция не менялась на протяжении веков. Обнаруженное неповреждённым святилище около Агия-Ирини, функционировавшее в 12—6 вв. до н. э., содержало свыше двух тысяч мужских статуй и статуэток из терракоты. Фигуры строго фронтальны, облачены в парадные одежды и раскрашены в яркие цвета: синий, красный, коричневый (брови и волосы). Всё внимание уделено лицу; корпус дан более или менее обобщённо. Это — портретные изображения конкретных царей, жрецов и вельмож. Высокопоставленные персонажи считались наиболее надёжными представителями интересов верующих перед лицом божества.

Дворец в Вуни. Начало 5 в. до н. э. Общий вид после раскопок.





Неизвестный мастер. „Св. Андрей". Деталь фрески в церкви в Асину. 12 в.

Статуи из Арсоса, выполненные в камне, изображают празднично одетых женщин. Головы — великолепной работы, но корпус обобщён и скрыт кипрским плащом, который только на фигурах конца 6 в. до н. э. сменяется ионическим хитоном. В конце периода (520—475 до н. э.) стиль достигает апогея. Он представлен колоссальной статуей персидского монарха в греческих одеждах (Британский музей, Лондон), рядом голов и многочисленными статуями в хитонах, собранными в различных музеях мира. Торевтика, под влиянием финикийского художественного ремесла достигшая очень высокого уровня уже в 8—7 вв. до н. э. (серебряное блюдо с рельефами в Лувре и др.), в дальнейшем, особенно в бронзовых изделиях, приобретает самобытность и характеризуется синтезом восточных и греческих художественных приёмов (круглые бронзовые щиты с рельефами, фибулы и др.). Великолепный дворец одного из местных династов нач. 5 в. до н. э., раскопанный в 1930-х гг. в Вуни, по плану напоминает восточные. В нижнем ярусе он был сложен из камня, а в верхнем — из необожжённого кирпича.

Успешное восстание против персидского владычества (410 до н. э.) привело к довольно продолжительной независимости К. К этому времени относятся великолепные по моделировке головы двух статуй из Арсоса; но с 4 в. до н. э. кипрская скульптура утратила свою самобытность.

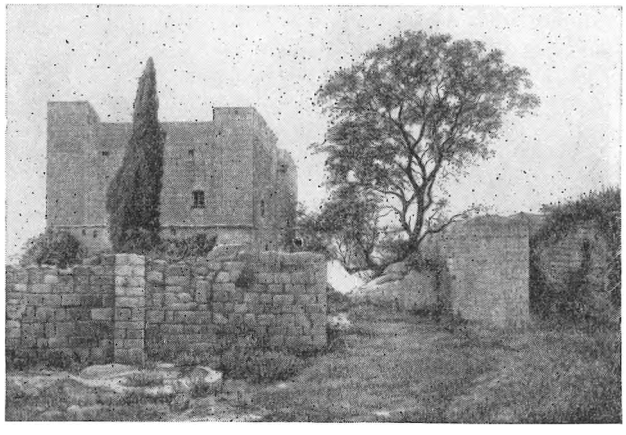
Вошедший после битвы при Иссе (333 до н. э.) в состав владений Александра Македонского, К. затем отошёл к Египту, а в 1 в. до н. э. — к Риму.

В Пафосе сохранились остатки знаменитого в начале н. э. храма Афродиты-Киприды (15 до н. э.), близ места, где она, по преданию, вышла из морской пены. Оргиастический культ Астарты-Афродиты на К. был, по-видимому, финикийского происхождения, но храм (алтарь, окружённый портиками), не раз перестраивавшийся, по типу приближался к обычным на К. теменосам.

С разделом Римской империи (395) К. вошёл в состав Византии. Захваченный в 648 арабами, он был отвоёван византийцами в 945. От ранневизантийского искусства, кроме архитектурных фрагментов, включённых в позднейшие постройки, сохранилось несколько выдающихся мозаик 6—7 вв. в церквах Панагии Канакарии, близ Литрангоми, и Панагии Ангелоктисты, близ Кити. Одна из немногих сохранившихся византийских церквей 11—13 вв. (в Асину) сплошь расписана фресками 12 и 15 вв. Сохранились также византийские фрески 12 в. в монастыре св. Неофита, близ Пафоса.

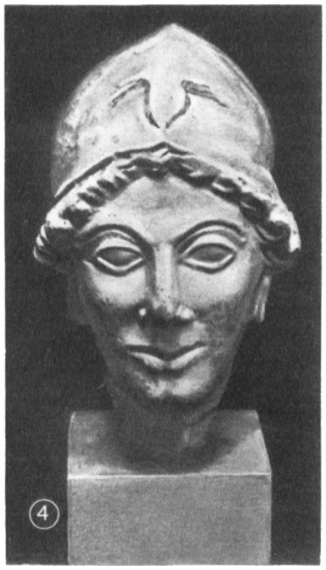
В конце 12 в. на К. утвердились крестоносцы. Созданное ими королевство (1192—1489) оказалось самым долговечным из латинских княжеств на Востоке, а *Фамагуста* — едва ли не важнейшим торгово-транзитным центром Восточного Средиземноморья. От дворцов и замков того времени, как и от многочисленных церквей, представлявших лучшие формы французской готики, сохранилось лишь несколько храмов в Никосии и Фамагусте, преимущественно превращённых в мечети, руины монастыря Беллапаис (конец 13 в.), замок св. Илариона (нач. 13 в.), замок родосских рыцарей в Колосси (1454) и др.

Замок родосских рыцарей в Колосси. 1454.

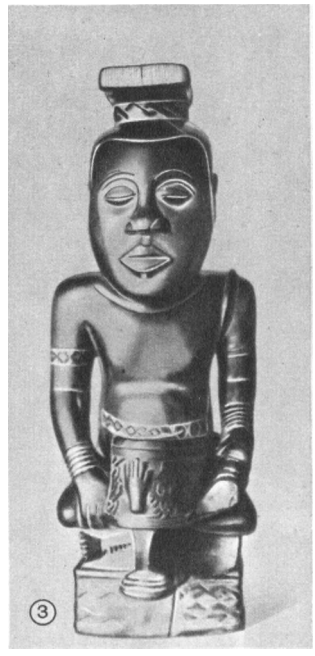
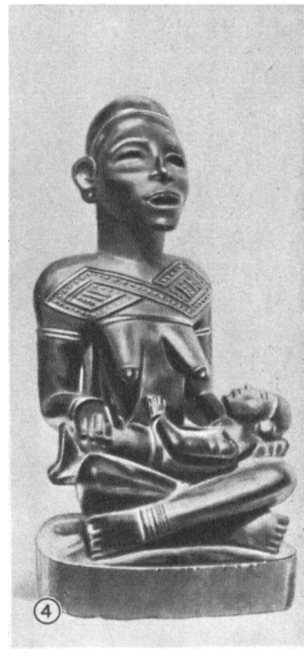


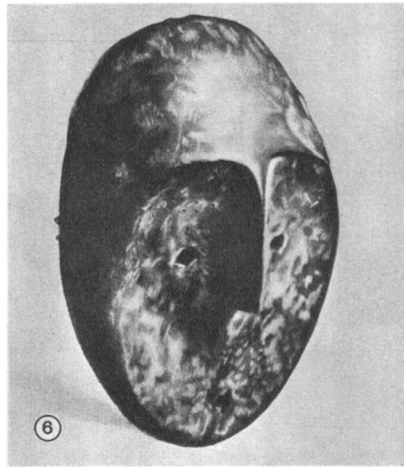
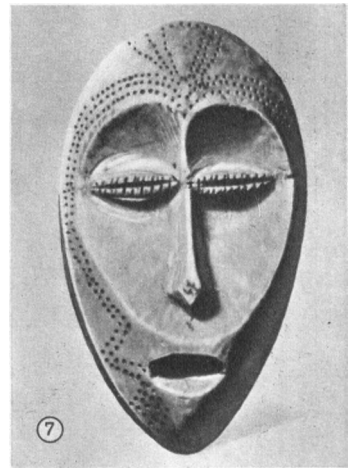
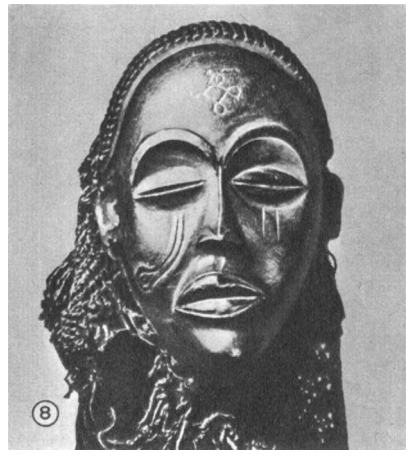
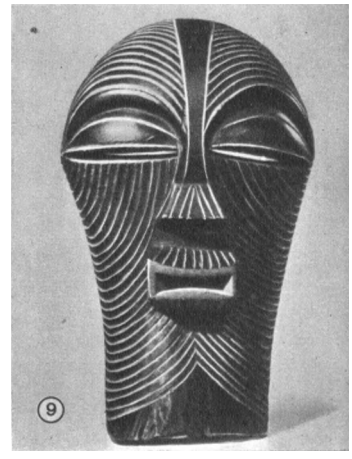
Владычество Венеции (1489—1571) сказалось в живописи и крепостном строительстве Фамагусты и *Никосии*. Характерное для К. сочетание поздневизантийской традиции с колористическими и композиционными приёмами венецианской школы представлено как большим числом икон, частью собранных в никосийском Музее икон, частью рассеянных по сельским церквам (в Лагудере, Калопанайотисе и др.), так и фресками (в церкви Панагии Поудиту, ок. Галатии, в готической церкви деревни Аракапас и др.).

Почти за четыре столетия турецкого (1571—1878) и английского (1878—1960) господства художественное наследие К. мало чем обогати-



КИПР. Древнее и средневековое искусство. 1. Фрагмент статуи бородатого мужчины. Известняк. 500—480 до н. э. **2.** Статуэтка всадника. Терракота. Начало 6 в. до н. э. **3.** Вотивная статуя из Агия-Ирини. Высота около 180 см. Терракота. 7—6 вв. до н. э. **4.** Голова Афины из Вуни. Известняк. Середина 5 в. до н. э. Исторический музей. Стокгольм. **5.** Женская голова из Арсоса. Известняк. 4 в. до н. э. **6.** «Богоматерь с младенцем и архангелами». Мозаика в апсиде церкви Панагии Ангелоктисты, близ Кити. 6—7 вв. **7.** «Распятие». Фреска в церкви Панагии Поудиту, близ Галатии. Начало 16 в. **8.** «Рождество». Фреска в церкви св. Николая в Каконстрии. Около 1300. (№№ **1—3, 5** — Кипрский музей, Никосия).

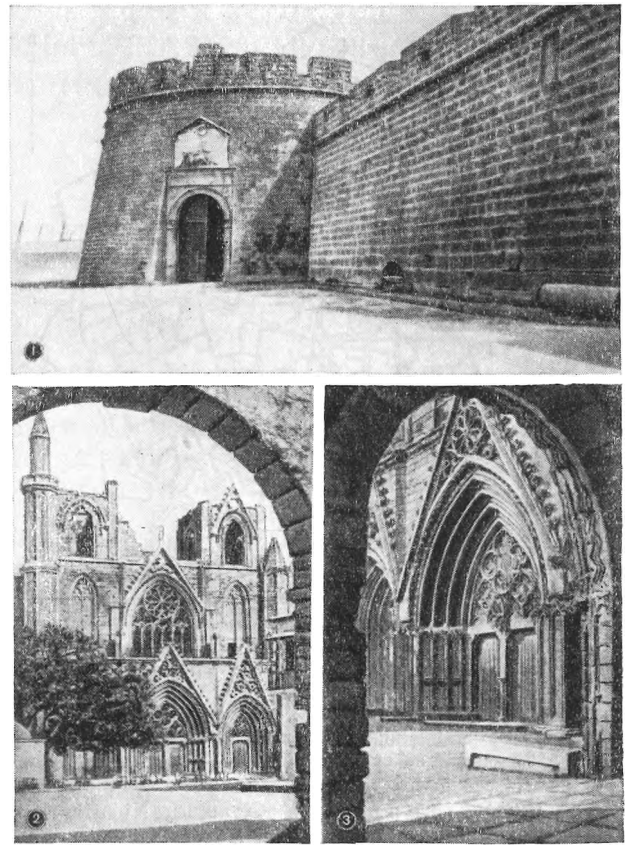





Демократическая Республика КОНГО. **1.** «Кариатида». Народ балуба. Британский музей. Лондон. **2—3.** Фигуры царей. Народ бакуба (**2** — собрание Ренке, Брюссель; **3** — Королевский музей Конго в Тервюрене, Брюссель). **4.** Фигура матери с ребёнком. Народ баконго. Собрание Ф. ван ден Берге. Гент (Бельгия). **5.** Фигура предка. Народ баконго. Этнографический музей. Лёвен (Бельгия). **6.** Маска. Народ барега. **7.** Маска. Слоновая кость. Народ барега. **8.** Маска. Дерево и растительное волокно. Народ вачокве. **9.** Маска. Народ басонге. (№№ **1—6, 9**— дерево).

лось. Некоторый интерес представляют позолоченные резные иконостасы 18 в. в стиле барокко.

При английской администрации со стратегической целью строились дороги, улучшались порты (Лимасол, Ларнака, Фамагуста), но градостроительство практически не развивалось. Было построено несколько школ (в Кити, Лимасоле и др.) и административных зданий в духе современной архитектуры.

Борьба за национальную свободу, в 1960 завершившаяся завоеванием независимости, способствовала возрождению художественной жизни К. Развивается архитектура, выдвинулся ряд зодчих: С. Иконому (Σ. Οἰκονόμου), братья Михаилидис (Μιχαηλίδης), Х. Дикаос (Χ. Δικάος), Т. Димитриос (Θ. Δημήτριος), М. Сантамас (М. Σανταμᾶς), И. Филиппу (Ι. Φιλίππου), Т. Ставринидис (Т. Σταυρινίδης) и др. Получили также известность живописцы Г. Георгиу (Г. Γεωργίου), Т. Кантос (Т. Κάνθος), Элли Иоанну (Ἠ. Ἰωάννου), Т. Стефаниди (Т. Στεφανίδη), М. Касиалос (М. Κασιάλος) и др. Продолжает развиваться народное искусство (резьба по дереву, керамика, чеканка по серебру), особенно плетение кружев, прославленных ещё в средние века (центр — в городе Левкара).



Фамагуста. 1. «Морские ворота». 1496. 2. Мечеть Айя-София (бывший собор св. Николая). Начало 14 в. Западный фасад. 3. Главный портал той же мечети.

Лит.: Смирнов Я. И., Христианские мозаики Кипра, «Визант. временник», 1897, т. IV, вып. 1—2, с. 1—93; Диль Ш., По берегам Средиземного моря, М., 1915; Сидорова Н. А., О поездке на Кипр, «ВДИ», 1963, № 3; Савельев Ю. А., О кипрской монументальной скульптуре XII в. до н. э., «ВДИ», 1964, № 3; Rey E., L'architecture militaire des croisés en Syrie et dans l'île de Chypre, P., 1871; Palma di Cesnola L., Cyprus: its ancient cities, tombs and temples, L., 1877; D'Anson E., Vacher S., Mediaeval and other buildings in the island of Cyprus, «Transactions of RIBA», L.,1883, May; Hogarth D. G., De via Cypria: archaeological journey in Cyprus, L., 1889; Enlart C., L'art gothique et la Renaissance en Chypre, v. 1—2, P., 1899; Murray A., Smith A. H. and Walters H. B., Excavations in Cyprus, L., 1900; Oberhummer E., Die Insel Cypern, Münch., 1903; Cobham C. D., Excerpta Cypria, Cambr. (Engl.), 1908; Jeffery G., The historic monuments of Cyprus, Nicosia, 1919; Gjerstad E., Studies on Prehistoric Cyprus, Uppsala, 1926; Storrs R., A chronology of Cyprus, Nicosia, 1930; Storrs R. and O'Brien B. J., Handbook of Cyprus, L., 1930; Report of the Department of antiquities, Nicosia, 1934; Gjerstad E., The Swedish Cyprus expedition, v. 1—4, Stockh., 1934—37; Schaeffer C. F. A., Missions en Chypre, 1932—1935, P., 1936; его же, Encomi-Alasia. Nouvelles missions en Chypre 1946—1950, P., 1952; Gunnis R., Historic Cyprus, L., 1936; Casson S., Ancient Cyprus, L., 1937; Talbot Rice D., The Icons of Cyprus, L.,1937; Mangoian L. and H. A., The island of Cyprus, Nicosia, 1947; Stylianou A. and J., Byzantine Cyprus as reflected in art, Nicosia, 1948; Hill G. F., A history of Cyprus, v. 1—4, Cambr., 1948—52; Dikaios P. (сост.), Guide to the Cyprus museum, 2 ed., Nicosia, 1953; нов. изд., 1963; Aström P., The Middle Cypriote Bronze Age, Lund, [1957]; Karageorghis V., Fouilles de Kition, 1959, «Bulletin de Correspondence Hellénique», P., 1960, II, p. 504—88.

См. также лит. на англ. и греч. языках в след. изданиях: Oberhummer E., Bursian's Jahresberichte, 1893, III, S. 29—96; Cobham C. D., An attempt at a bibliography of Cyprus, 4 ed., Nicosia, 1900.

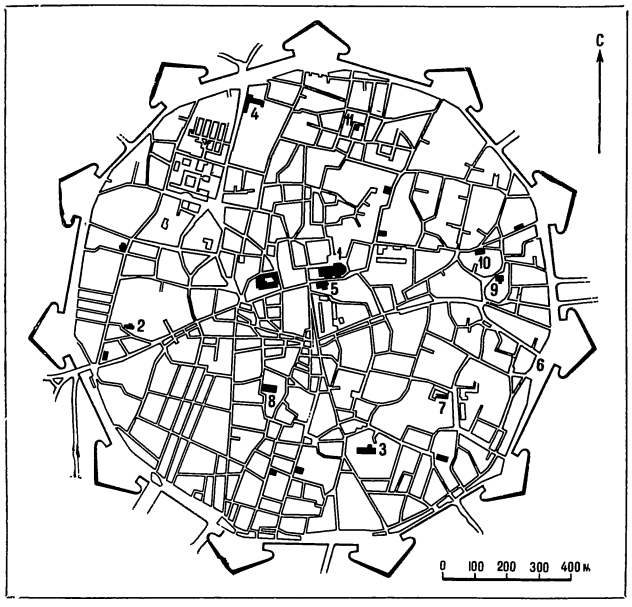
ГОРОДА

ЛИМАСО́Л (Λεμησός, Limassol) — г., гл. порт К. Расцвет в 12—15 вв. Сохранились: часть замка храмовников (13 в., перестроена в 16 в.), часовня св. Мамаса с резным иконостасом (1694, мастер Фома). Православный собор «визант. стиля» (1903).

Археологич. музей.

В окр.: к востоку от г.— остатки древнего Аматуса, некрополя кипро-геометрич. и архаич. периодов с греч. и финикийскими погребениями. К западу, близ деревни Эпископи, на месте древнего Курионa (Куриума),— остатки храма Аполлона, рим. некрополя, двух комплексов терм с полихромными мозаичными вымостками (ок. 400 н. э.), сочетающими зооморфные мотивы и языческие сюжеты с раннехристианской символикой; в деревне Эрими — большой участок неолитических находок.

Лит.: Young J. H. and S. H., Terracotta figurines from Kourion in Cyprus, Phil., 1955.



Никосия. Схематический план центра города: 1—мечеть Селимие (бывший собор св. Софии); 2 — армянская церковь Богоматери; 3 — мечеть Омерие; 4 — мечеть Пляшущих дервишей; 5 — Бедестан; 6 — „Ворота Фамагусты"; 7 — православный собор св. Иоанна; 8 — церковь Фанеромени; 9 — церковь Панагии Хрисолаиотисы; 10 — церковь св. Касиана; 11—церковь св. Луки.

НИКОСИ́Я, Левкосия (Νικοσία, Nicosia, Leukosia), — столица К. Осн. в 1192 на месте древнего поселения. План центра обусловлен венец. укреплениями (1567, Ф. Барбаро, по чертежам А. Саворньяно). Из 250 ср.-век. построек сохранились: мечеть Селимие (готика, б. собор св. Софии; вост. часть—1217—51, зап.—1319—26), арм. готич. ц. Богоматери (ок. 1300), мечеть Омерие (б. ц. августинцев; ок. 1330), ансамбль рынка Бедестан (перестроен в 16 в.), «Ворота Фамагусты» (16 в.), православный собор св. Иоанна (1665; с полным циклом росписей, ок. 1730). Ценные собр. икон в церквах Фанеромени, Панагии Хрисолаиотисы (поздневизант. школа), св. Касиана (кипровенец. школа), св. Луки (с 15 в.) и др.

Музей Кипра, осн. в 1883. **Музей нар. иск-ва. Музей икон. Лапидарий:** фрагменты ср.-век. построек.

Лит.: Chamberlayne T. J., Lacrimae Nicossienses, P., 1894.

ФАМАГУ́СТА (Φαμαγούστα, Famagusta) — г.-порт, осн. в 3 в. до н. э. под назв. Арсиноя. В 14—15 вв.— цветущий торг. центр Восточного Средиземноморья. Много пам. в 19 в. было отдано на слом тур. властями для постройки набережных и отелей Порт-Саида. Сохранились: гор. стены и цитадель (14 в., перестроены в 1492), остов готич. ц. св. Георгия Латинян (конец 13 в.); собор св. Николая (нач. 14 в.) и ц. Петра и Павла (14 в.) — ныне мечети; ц. несториан (1359), ц. кармелитов (14 в.), 2 реставриров. церкви 14 в. (храмовников и иоаннитов), арм. готич. ц. со сводами из керамич. трубок; «Морские ворота» (1496); «бастион Мартиненго» (1558—62) и дворец (1552—54, ренессансный фасад) — оба Дж. Санмикели.

Примыкая к Ф. с южной стороны, быстро развивается предместье **Варосия**, превращающееся в новый центр г., с преимущественно греческим населением.

Музей: арх. фрагменты и археологич. древности.

К северу от Ф.— деревня Энгоми с остатками поселения микенской эпохи и древний Саламин, процветавший в эллинистич. эпоху и разруш. в 332—342 (остатки форума, храма Зевса, гимнасия, акведука и др., служившие в ср. века материалом для строителей Ф.).

Лит.: Gunnis R., Famagusta, Nicosia, 1934.

Автор Г. А. Саркисьян. В статье использованы материалы (в т. ч. фотографии), полученные из Кипрской республики.

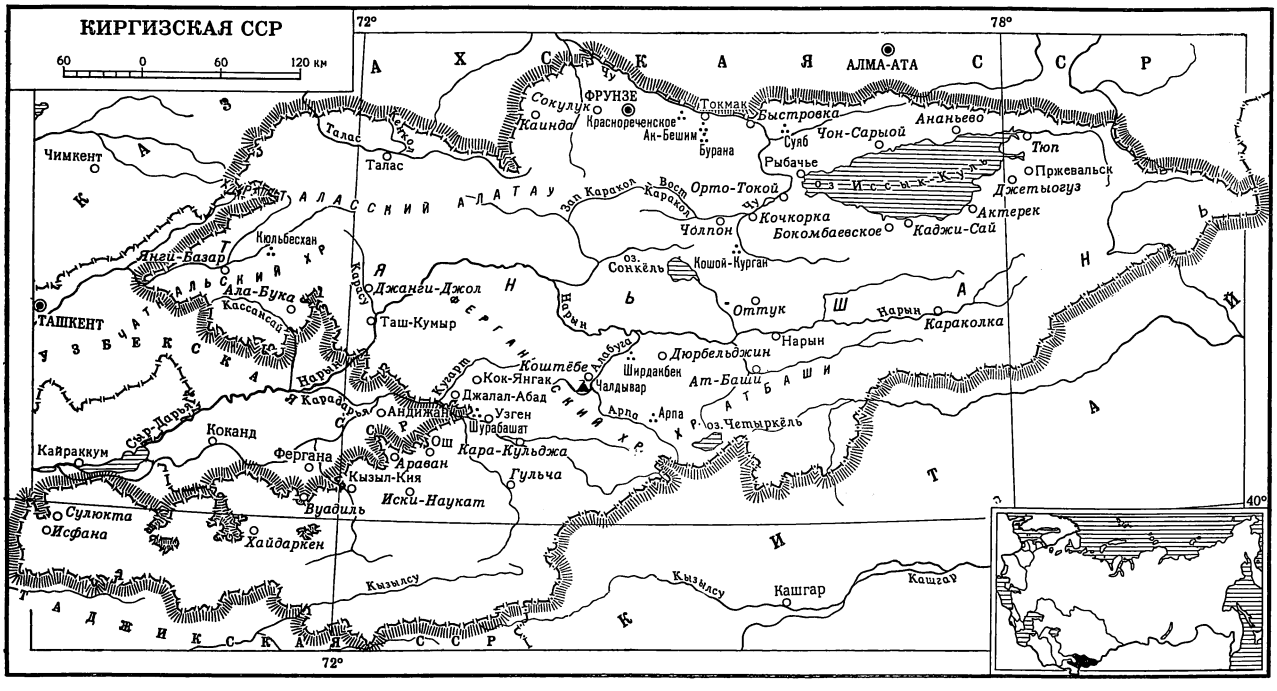
КИРГИЗСКАЯ ССР

(КИРГИЗСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. КИРГИЗИЯ. КЫРГЫЗ СОВЕТТИК СОЦИАЛИСТИК РЕСПУБЛИКАСЫ. КЫРГЫЗСТАН)

На территории Киргизской ССР, одной из союзных республик в Средней Азии, открыты памятники изобразительного искусства и архитектуры, начиная с эпохи неолита. Преобладание в течение веков после монгольского нашествия кочевого образа жизни обусловило развитие орнаментального декоративно-прикладного искусства. Лишь в советское время архитектура и изобразительное искусство К. стали интенсивно развиваться и достигли значительных успехов.

АРХИТЕКТУРА И ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

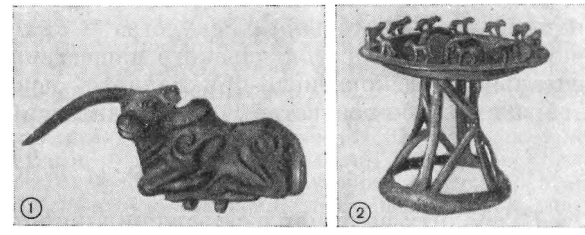
К неолиту восходят изображения животных в пещере Ак-Чункур. К эпохе бронзы относятся лепная керамика с наколотым или штампованным геометрическим узором (сосуды, найденные в погребениях урочища Арпа на юге К., у поселений Джаильма и Каинда в Чуйской долине, а также в Таласской и Кетмень-Тюбинской котловинах) и часть наскальных изображений (силуэтные фигуры козлов, горных баранов, быков, яков, условно трактованные сцены охоты, пахоты) в урочище Саймалы-Таш (Ферганский хребет). Территория южной К. в конце 1-го тысячелетия до н. э. входила в царство Давань (Фергана), имевшее земледельческую культуру и оседлые поселения; в 1 — 3 вв. н. э.— в *Кушанское царство* (см.). Особенно значительные укреплённые поселения обнаружены в районе *Узгена*, на важных торговых путях, в стратегически удобных пунктах: городища Кош-Булак, Кара-Дарьинское, Янги-Базарское, Шурабашат (4—1 вв.



Наскальные изображения в Саймалы-Таш. Сцена пахоты. Эпоха бронзы.

до н. э., площадь св. 70 *га*) и др. В систему укреплений Шурабашата (по-видимому, одного из важнейших центров Даваньского царства) входили небольшие крепости (городища Дунбулак, Северо-Узгенское, Кзыл-Октябрьское), расположенные на труднодоступных речных мысах. Найдено также много руин отдельных домов-усадеб даваньского времени. Оседлые поселения в это время существовали и в сев.-зап. К.— в долине Чаткала (Чандалашское городище).

Почти повсеместно на Ю. и Ю.-З. Киргизии встречается крашеная и расписная керамика: узоры из прямых и волнистых линий, точек, дуг, ёлочек, сетчатые и шахматные узоры нанесены буро-фиолетовой или красной, реже чёрной краской на светло-розовый или оранжево-красноватый фон. Сохранились украшения из золота и бронзы. Выразительны наскальные росписи (силуэтные изображения лошадей в Араване, сцены культовых плясок в Саймалы-Таш, и др.).



1. Фигурка яка, украшавшая жертвенник. 2. Светильник с бронзовыми фигурками животных. Время саков. 7—3 вв. до н. э.

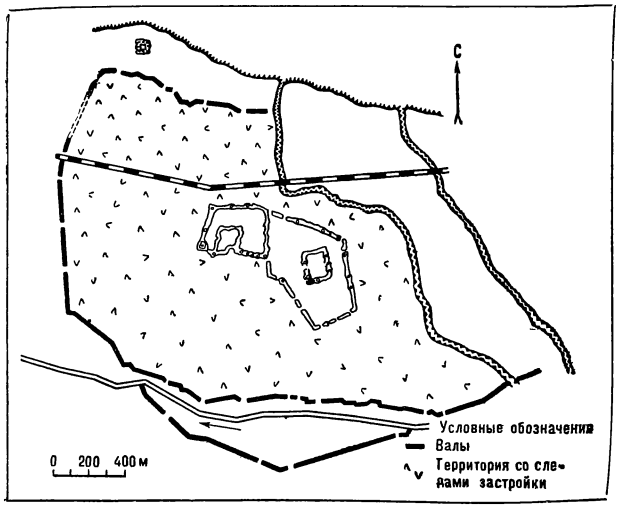
Северные районы К. и Тянь-Шань в 7—3 вв. до н. э. были населены кочевниками саками, с 3 в. до н. э. до 4—5 вв. н. э.— усунями. Эти племена были тесно связаны с народами Южной Сибири, что в искусстве особенно ярко проявилось в изображениях животных, стилистически входящих в круг памятников т. н. «звериного стиля». Бронзовые литые фигурки яков, козлов, львов, барсов, выполненные с жизненной характерностью, украшали жертвенные столы, светильники, котлы (находки на берегу озера Иссык-Куль). Рельефными и резными изображениями козла, сайги, оленя отделывались металлические части конского убора, украшения. Со 2 в. до н. э. по территории К. проходил караванный, т. н. «шёлковый путь», связывавший Дальний Восток и Индию со странами Передней Азии и Средиземноморья. В могильниках усуней в долине реки Чу и по берегам озера Иссык-Куль найдены произведения искусства, свидетельствующие о широких связях К. с соседними странами.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ и 19 — нач. 20 вв.

В средние века до монгольского завоевания на территории Киргизии параллельно развивается культура оседлого и кочевого населения.

5—10 вв. Архитектура. В южной К. строятся многочисленные крепости и замки феодалов, разрастаются города, состоящие из цитадели, собственно города — «шахристана», обнесённого стенами, и ремесленного, тоже укреплённого пригорода — «рабада» (города Ош, *Узген* и др.). Такого же типа поселения открыты в долине Чаткала, через которую проходил один из путей, связывавших Таласскую долину с Ферганой: городища Кюльбесхан (возможно г. Ардланкет, известный по письменным источникам 10 в.), Чанчархан, Уу-Булакское.

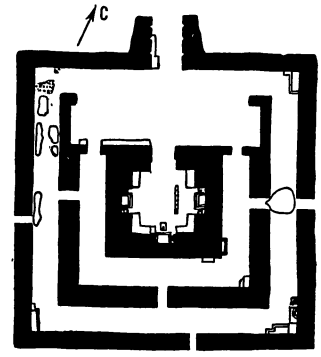
Схематический план городища Ак-Бешим.



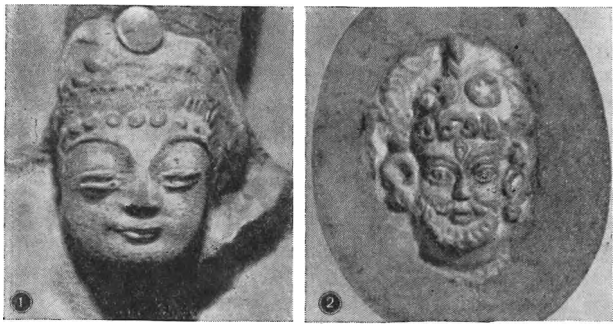
На севере К., в долинах рек Талас и Чу, вдоль караванных путей возникают оседлые поселения колонистов-согдийцев и переходивших на оседлость кочевников-скотоводов. Когда территория К. входила в состав Тюркского (6—7 вв.) и Карлукского (8—10 вв.) каганатов, в связи с развитием феодализма формируются средневековые города, вырастая из ранних поселений или возникая вновь. Раннесредневековые города в Чуйской долине (городища *Ак-Бешим*, Краснореченское и др.) состояли

из центральной части (с цитаделью и основной застройкой), обнесённой стенами с башнями, и обширной, менее заселённой прилежащей территории, также ограждавшейся (с 8—9 вв.) одним-двумя кольцами стен (первое — глинобитные, второе — насыпные стены). Постройки возводились из «пахсы» (битой глины) и сырцового кирпича, имели сводчатые сырцовые или плоские деревянные покрытия.

На Краснореченском городище раскопан согдийский замок 4—5 вв. На городище Ак-Бешим открыты остатки замка 6—7 вв. с пахсовым стилобатом (в завалах обнаружены фигурные обожжённые кирпичи) и два буддийских храма. Планировка основного ядра храмов, состоящего из святилища с обходным (по-видимому, сводчатым) коридором, имеет прямые аналогии с планами некоторых храмов на территории *Афганистана* (см.) и Восточного Туркестана; двор с айванами в первом храме носит среднеазиатский характер. Храмы были украшены росписями, глиняными лепными барельефами и статуями Будды, в святилище первого храма была установлена бронзовая статуя Будды (найдены фрагменты). К В. от шахристана Ак-Бешима раскопан христианский храм 8 в., снаружи квадратный, внутри крестообразный в плане, с прилегающим к нему длинным двором. Стены из пахсы; внутри храма — следы фресок.



Второй буддийский храм в Ак-Бешиме. 6—7 вв. План.

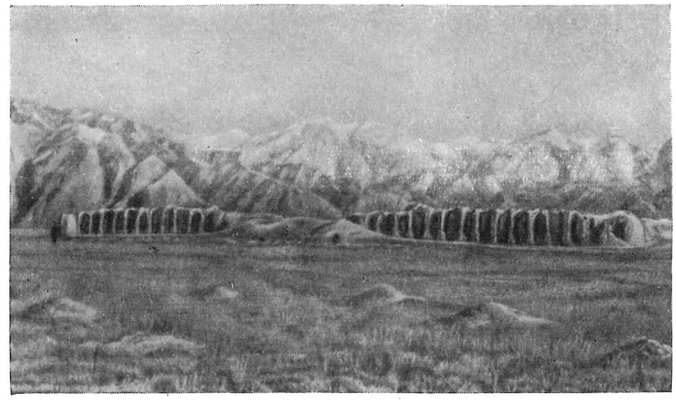


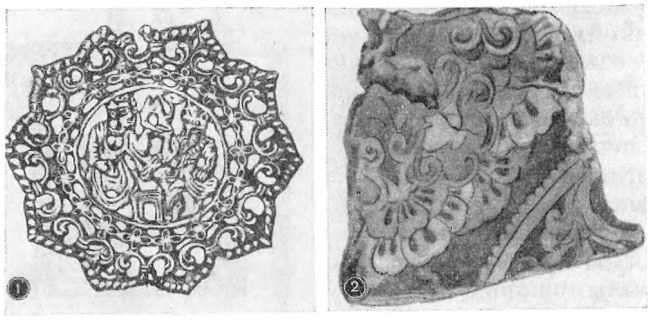
1. Скульптурная голова на ручке сосуда. 2. Форма-штамп с изображением головы „царя". 6—8 вв. Найдены на городище Сокулук.

На Тянь-Шане найдены остатки своеобразных городов — ставок тюркских ханов (городища Кошой-Курган, Ширдакбек). Это — обнесённые стенами (из пахсы; до 12 *м* высотой) с башнями, прямоугольные в плане территории (почти без застройки), на которых во время войны укрывались кочевники со своими юртами и скотом. Сооружались укреплённые караван-сараи с т.н. «гофрированными» стенами (напр., *Чалдывар* на реке Манакельды).

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. У оседлого населения была распространена керамика — преимущественно лепные сосуды (кружки, кувшины, чаши) с ангобом (обмазка глиняным раствором), часто красным, скупо орнаментированные крупным резным, лепным или вдавленным узором (жгуты, треугольники, зигзаги и др.). Характерны терракотовые и глиняные схематические фигурки животных (иногда упрощённо повторяющие сакские бронзовые фигурки) и людей (находки из Сокулука), оссуарии с резным орнаментом, иногда с изображением человеческих фигур. Встречаются и тонко моделированные реалистические скульптурные изображения, напр. форма-штамп с изображением головы «царя», головка на ручке кувшина, выполненная в духе *гандхарского искусства* (см.), найденные на городище Сокулук. Искусство тюркских племён представляют металлические пряжки, накладки на конскую сбрую, подвески-медальоны, украшенные геометрическим или растительным (цветы, листья, ветви) орнаментом, часто тонко переплетённым, включающим изображения оленей, барсов, козлов (находки из Ак-Бешима, Сокулука, из Кочкорской долины и др.). Обнаружено много намогильных каменных изваяний людей, выполненных в канонических позах, с грубо намеченными фигурами и чертами лиц. Украшавшие буддийские храмы Ак-Бешима скульптура, лепнина, росписи, ажурные бронзовые золочёные бля-

Руины караван-сарая Чалдывар с «гофрированными» стенами. 8 или 10 вв.



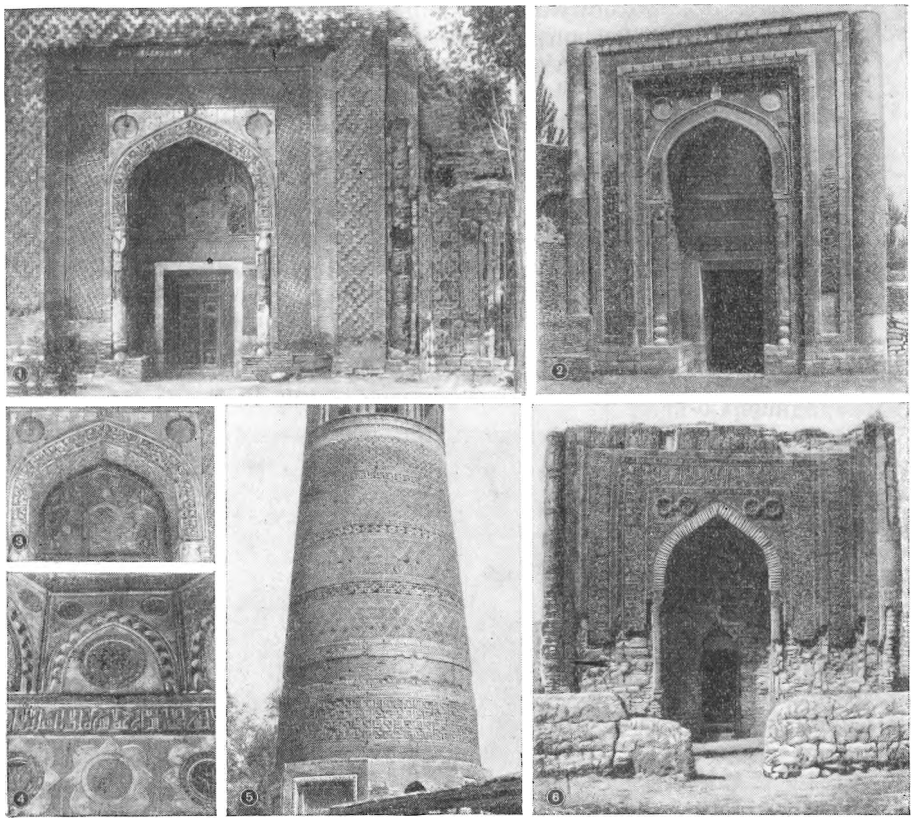


Бронзовая бляха (1) и фрагмент росписи потолка зала (2) из первого буддийского храма в Ак-Бешиме.

хи (с изображениями Будды и персонажей буддийского пантеона, розетками, пальметтами, лотосами) отражают влияние позднегандхарского искусства. Фрагменты росписи и скульптуры буддийского характера найдены также на Красноречeнском городище, где обнаружена огромная (св. 12 *м*) статуя из литой глины, с тонко проработанной драпировкой и многоцветной раскраской.

10—12 вв. Архитектура. В период государства Караханидов типы зданий, связанные с исламом (проникшим в Семиречье в сер. 10 в.),— мечети, минареты, мавзолеи — имеют общие для всей Средней Азии пространственно-объёмные композиции, конструктивные системы и характер декора. Широкое применение в монументальных постройках обожжённого кирпича отразилось на развитии сводчатых и купольных конструкций. На городище *Бурана*, расположенном в нескольких километрах от огромного Ак-Бешима, сохранился минарет — «башня Бурана» (начало 11 в.), который по размерам и орнаментальному декору (один из ранних примеров орнаментации из обожжённого кирпича) относится к значительным средневековым памятникам архитектуры Средней Азии. Важное место в среднеазиатском архитектурном наследии занимают сохранившиеся в *Узгене* минарет (11 в.) и три разновременных (11—12 вв.) купольных мавзолея, отражающих эволюцию этого типа здания и его декора. Средний мавзолей, наиболее ранний, имеет ещё только зачатки портала, декор — узорная кладка кирпича и резьба по ганчу. В северном и южном мавзолеях главные фасады скомпонованы как прямоугольные порталы («пештаки»), имеют глубокие входные ниши и богато украшены; в декоре, кроме узорной кладки и резьбы по ганчу, применена резная терракота — геометрические узоры, надписи, растительные мотивы. По-видимому, к тому же времени относится своеобразный мавзолей *Шах-Фазиль* (близ Джалал-Абада). Он отличается отсутствием внешнего декора, тогда как внутренние поверхности его стен сплошь покрыты резной по алебастру орнаментацией, подцвеченной бледно-жёлтыми и голубыми тонами.

Средневековая архитектура. 1. Северный мавзолей в Узгене. 1152. 2. Южный мавзолей в Узгене. 1186. 3. Деталь фасада северного мавзолея. 4. Мавзолей Шах-Фазиль. 11—12 вв. (?). Деталь отделки интерьера. 5. Минарет в Узгене. 11 в. 6. Мавзолей Манаса. 14 в.



В декоративно-прикладном искусстве основное место занимает керамика, достигшая высокого худо-

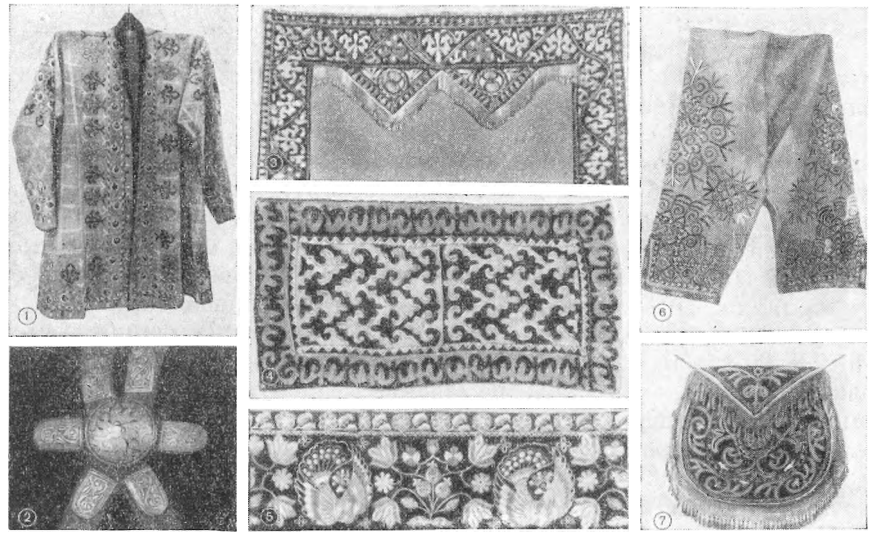
жественного качества. Сохранилось множество фрагментов сосудов — неглазурованных со штампованным, резным или лепным узором и поливных с подглазурной росписью и гравировкой. Роспись чаще всего выполнена тёмно-коричневым или оливково-зелёным по белому фону. Узоры — в виде ленточных плетёнок, вихревых розеток, пучка лучей, надписей. Изредка встречаются изображения животных (фазана, медведя, лягушки и др.).

Фрагменты расписной керамики. 11—12 вв.

Начало 13 — начало 20 вв. Архитектура. В результате монгольского завоевания (1-я четверть 13 в.) города пришли в запустение; К. стала в основном страной кочевников, жилищем которых была разборная круглая юрта с решётчатым остовом, покрывавшимся войлоком и стягивавшимся тканными узорными полосами. Куполообразное покрытие имело в центре отверстие, служившее для выхода дыма и для освещения. Из монументальных построек сооружались только мавзолеи над погребениями знатных лиц и караван-сараи. Сохранился построенный в 14 в. портально-купольный кирпичный *мавзолей Манаса* с богатым декором из резной терракоты. В нём продолжены традиции предыдущего периода и вместе с тем появились новые черты — ребристый барабан и коническое ребристое покрытие (не сохранилось). Уникальным является монументальное каменное здание *Таш-Рабат* (по-видимому, 15 в.), служившее для остановки торговых караванов и военных отрядов. В 18—19 вв. возводились купольные мавзолеи, б. ч. из сырца, реже из обожжённого кирпича. Главный фасад компоновался в виде портала, обычно очень скромно обработанного. В первой трети 19 в. кокандские ханы, завладевшие К., возводили здесь мощные крепости.

С добровольным присоединением К. к России (1850—70-е гг.) стали развиваться города. В 1872 русские топографы составили генеральные планы Пишпека (ныне г. *Фрунзе*), Каракола (ныне Пржевальск), Токмака, положив в основу прямоугольную сетку улиц с разбивкой на мелкие кварталы, рассчитанные на размещение нескольких усадеб и застройку одноэтажными домами (гл. обр. глинобитными и сырцовыми).

Народное декоративно-прикладное искусство К. 19—20 вв., развивавшееся в условиях кочевого и полукочевого образа жизни, в основном было орнаментальным и связано с украшением юрты и глинобитных жилищ, бытовых изделий, предметов одежды и конского



Народное киргизское искусство. 1. Вышитый халат. 2. Украшения сбруи. 3. Туш кийиз — настенное украшение. 4. Ширдак — войлочный ковёр. 5. Деталь туш кийиза работы К. Касымова. 1959. 6. Вышитые замшевые штаны. 7. Сумка для посуды.

1. Кожаные сосуды с тиснёным узором. 2. Деталь киргизского костюма — юбочка из бархата с аппликацией и вышивкой.

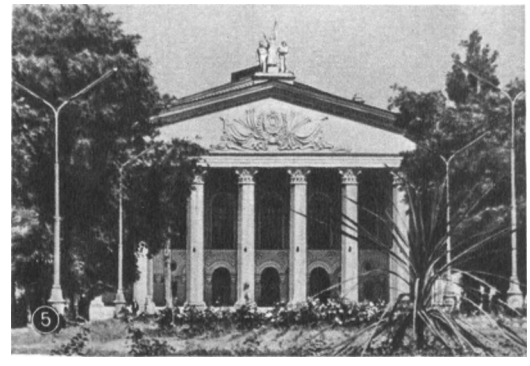
убора. Лаконизм узоров, уравновешенность композиций, чёткий ритм, яркая красочность, сочные, контрастные цвета создают своеобразный жизнерадостный строй киргизского народного искусства. Распространены войлочные ковры с ввалянным узором («ала кийизы») и с узором, выполненным техникой т. н. мозаики (сшиваются два вырезанных, одинаковых по рисунку, но разных по цвету куска войлока). Применяется также техника аппликации. Наиболее распространено сочетание красного с синим, встречаются также оранжевый с коричневым, белый с коричневым и др. Узор войлоков — крупный, мягких округлых очертаний, с преобладанием мотива, известного под народным названием «рога барана». Центральное поле ковра б. ч. заполнено повторяющимися узорами; кайма обычно имеет родственный узор, но более мелкий. Изготовлялись узорные тканые полосы, стягивающие остов юрты, сумки, безворсовые ковры — паласы. На юге и юго-западе К. выделывались шерстяные ворсовые ковры и мелкие ковровые изделия. В них преобладают красный и синий цвета приглушённых тонов и крупный узор: основные мотивы — ромб, ступенчатый квадрат с крючкообразными отростками, а также восьмигранники, кресты и пр. Узорные циновки из травы чий, оплетённой цветной шерстью, близки по своему орнаменту и расцветке к коврам, узорным войлокам и тканям. Вышивкой украшались настенные панно — «туш кийизы», сумки для посуды, предметы мужской и женской одежды, попоны. Старинные изделия вышивались шерстью, более поздние (середина 19—20 вв.) — шёлком и хлопчатобумажными нитками. Основная техника — петельные швы, гладь и крест. Характерно контрастное сочетание цветов с преобладанием красного. Контуры узора обводились нитками другого цвета. В узоре — круглые розетки, роговидные завитки, пальметты, изогнутые побеги. Иногда включались наивно-реалистические фигурки животных (оленя, барана, барса, птиц), человека и целые сюжетные сценки (перекочёвка, пастьба скота). Вышитый (счётная гладь) полихромный геометрический узор коврового типа покрывал женские шлемовидные шапочки в южной К. На изделия из серебра — фигурные накладки на сёдла и сбрую, женские украшения (браслеты, кольца, серьги, фибулы, накосные украшения и украшения к головным уборам) — узоры наносились гравировкой, насечкой, штамповкой, чернением. Один из древних видов народного искусства — тиснение кожи и аппликация из цветной кожи (сосуды для кумыса, футляры и др.). Узор на изделиях из дерева (двери юрты, сундуки и пр.) выполнялся гл. обр. рельефной округлой резьбой (спирали, вихревые розетки).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ КИРГИЗИИ

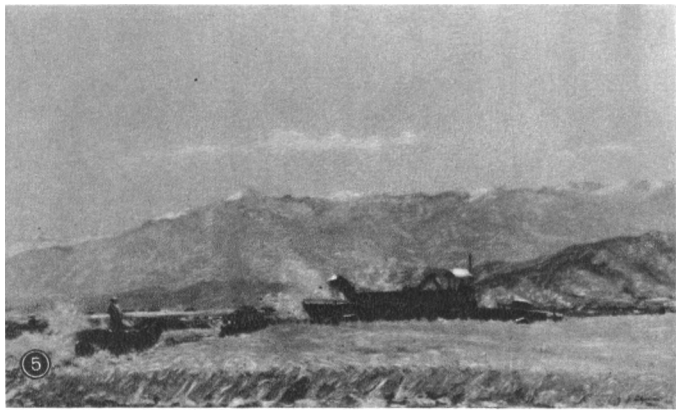
В советское время коренные изменения в жизни киргизского народа, развитие социалистического хозяйства и культуры республики обусловили и большое развитие архитектуры и изобразительного искусства.

За короткий срок К. в области **архитектуры** прошла путь от кочевой юрты, саманных и глинобитных домов до благоустроенных современных жилых и общественных зданий, промышленных и разнообразных инженерных сооружений; в области градостроительства — от разбросанных кишлаков до хорошо распланированных, богато озеленённых городов, посёлков, сёл. Впервые в истории киргизского народа строятся многочисленные школы, детские сады и ясли, клубы, театры и кинотеатры, здания научных учреждений и учебных заведений, промышленные предприятия. Среди сооружений первых лет — хорошо спланированное здание, в котором ныне помещается Министерство культуры (1926, инженер А. П. Зенков, умер в 1936), в г. *Фрунзе*. Ряд зданий 2-й пол. 20-х — нач. 30-х гг. выполнен в духе конструктивизма; в некоторых некритически использовано национальное наследие (здание в форме юрты и др.). В 30-е гг. в связи с массовым переходом бывших кочевников к оседлости осуществляется интенсивное строительство сёл и посёлков. Большие работы ведутся по реконструкции г. Фрунзе — столицы К.

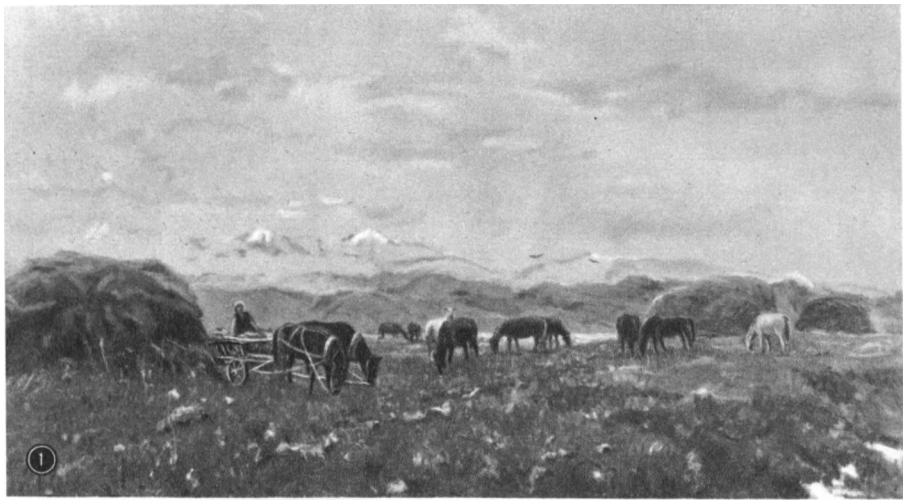
С середины 30-х гг. для архитектуры К. становятся характерны колоннады, портики, большие арочные проёмы и другие архитектурные формы классического зодчества: медицинский ин-т (Ф. П. *Стеблин* и С. Х. Саакян, р. 1908), жилой дом на углу бульвара Дзержинского и улицы Ток-

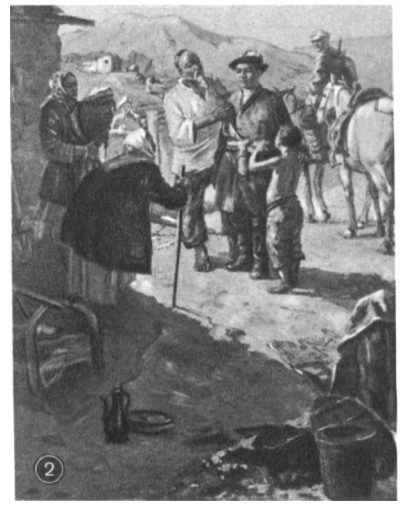


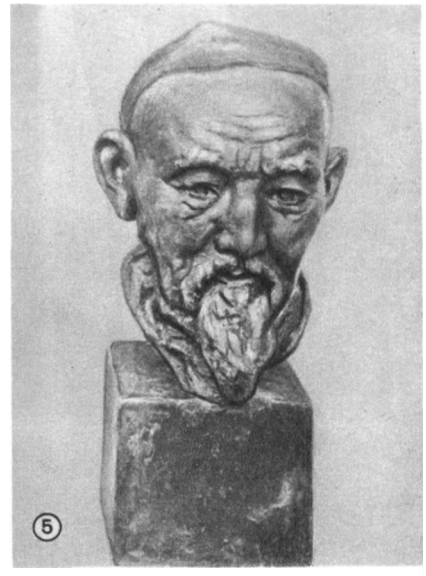
КИРГИЗСКАЯ ССР. Город Фрунзе. **1.** А. П. Зенков. Здание, в котором ныне помещается Министерство культуры Киргизской ССР. 1926. **2.** Ю. Б. Дубов. Дом правительства Киргизской ССР. 1934. **3.** Ф. П. Стеблин и С. Х. Саакян. Медицинский институт (старое здание). 1939. **4.** Памятник В. И. Ленину на бульваре Дзержинского. 1948. **5.** Архитектор А. И. Лабуренко, при участии П. П. Иванова, инженер П. Н. Проворов. Киргизский театр оперы и балета. 1955. **6.** П. П. Ива̀нов. Здание горисполкома на Советской площади. 1956.

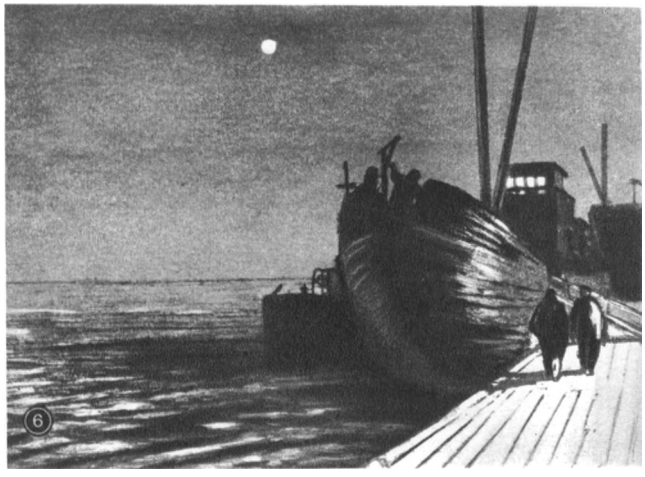


КИРГИЗСКАЯ ССР. Изобразительное искусство. **1.** В. В. Образцов. «Женщина у юрты». 1932. **2.** С. А. Чуйков. «Утро». 1947. Третьяковская галерея. Москва. **3.** Ф. М. Стукошин. «На току». 1949. **4.** Г. Айтиев и Д. Кожахметов. «Акыны». 1956—57. **5.** С. Акылбеков. «На полях Киргизии». 1954. **6.** Г. Айтиев. «Полдень на Иссык-Куле». 1954. Третьяковская галерея. (№№ **1, 3, 4** и **5** — Киргизский музей изобразительных искусств, Фрунзе).

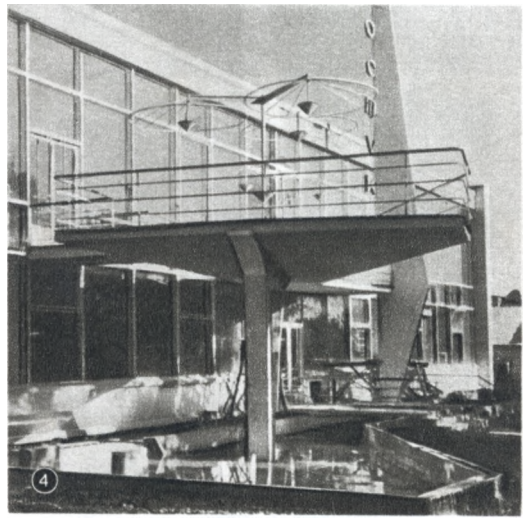


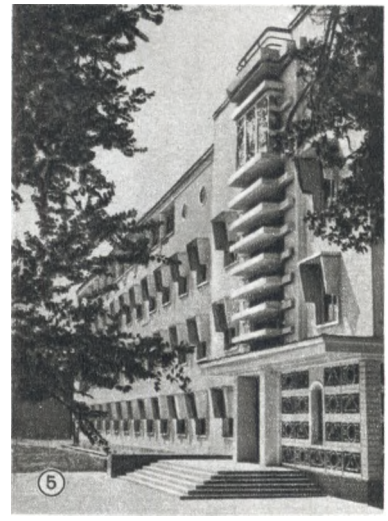


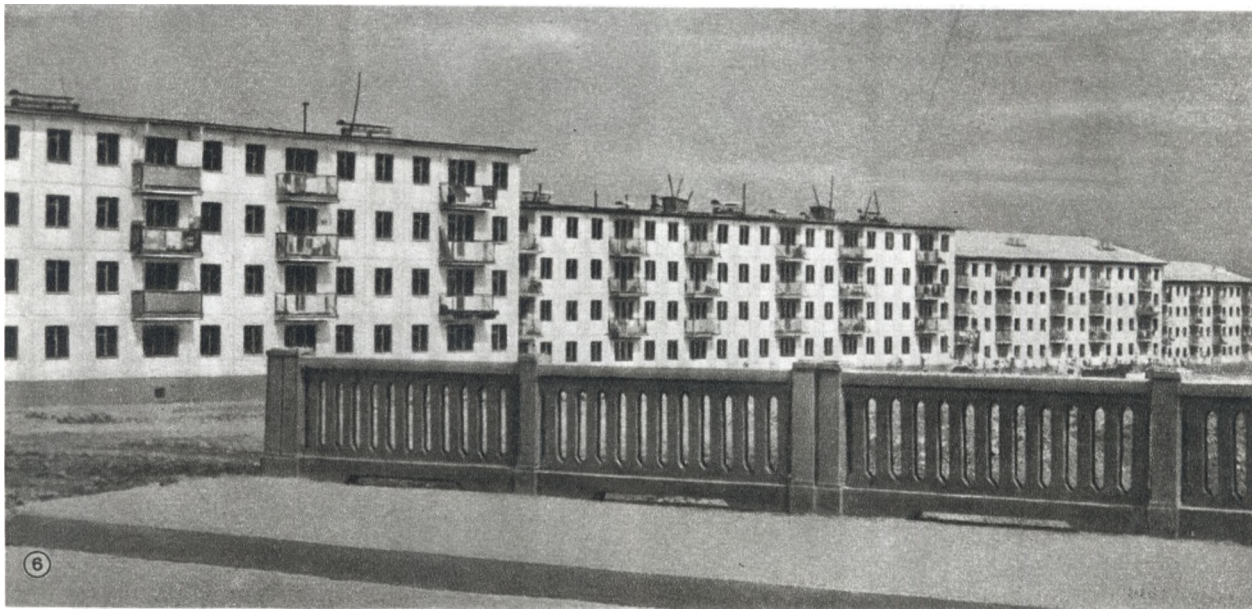




КИРГИЗСКАЯ ССР. Изобразительное искусство. 1. А. И. Игнатьев. «Весна в горах Тянь-Шаня». 1955. **2.** Д. Кожахметов. «В отряд к Фрунзе». 1958. **3.** Т. Садыков. «Пастушок». 1959. Дерево. **4.** М. Оморкулов. «Делегатка 6-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве». 1957. Акварель. **5.** О. М. Мануилова. Портрет Тоголока Молдо. 1940—41. Гипс. **6.** А. Н. Михалёв. «Суда пришли». 1958. Литография. **7.** А. А. Сгибнев. «В долине». 1957. Цветная линогравюра. (№№ **1, 2, 3** и **5** — Киргизский музей изобразительных искусств, Фрунзе).







КИРГИЗСКАЯ ССР. Город Фрунзе. **1.** Е. Г. Писарской. Здание политехникума на Советской площади. 1954. **2** и **5.** Ю. В. Билинский и А. Д. Бочаров. Одно из зданий комплекса Академии наук Киргизской ССР. Начало 1960-х гг. **3.** А. И. Коржемпо. Кафе-столовая «Дружба». 1963. **4.** Ю. М. Градов и А. И. Коржемпо. Кафе «Сон-Куль». Начало 1960-х гг. **6.** Крупнопанельные жилые дома в районе Ботанического сада. Начало 1960-х гг. Архитектор А. С. Арбузов и др.

тогула (С. Х. Саакян, П. П. *Иванов*, А. М. *Альбанский*) и др.— в г. Фрунзе. В конце 30-х гг. в архитектурном декоре всё шире используется национальный киргизский орнамент: резьба с раскраской, ажурные узорные решётки, роспись и др. (Летний театр в парке им. И. В. Панфилова, 1940, Г. А. Градов, р. 1911, школа глухонемых, 1939, В. Г. Коновалов, р. 1904,— в г. Фрунзе). Особенно большое строительство развернулось в К. в послевоенные годы. В конце 40-х — нач. 50-х гг. разрабатываются генеральные планы городов Джалал-Абад, Токмак, Пржевальск, Нарын и др., посёлков Чолпон, Кара-Су. Новый генеральный план г. Фрунзе (1948—58) предусматривает более экономичное и рациональное использование территории, с учётом рельефа местности, условий водоснабжения, инсоляции, проветривания и др. Проводятся укрупнение жилых кварталов, чёткое зонирование города. Создаются межмагистральные жилые районы с сооружениями культурно-бытового обслуживания, свободные от городского транспорта. В 1950-х гг. застраивается Советская площадь. Различные по назначению и стилистическому решению здания площади удачно размещены и объединены богатым, хорошо спланированным озеленением. В окрестностях Фрунзе сооружается комплекс Республиканской выставки достижений народного хозяйства (1952—54, П. П. Иванов), лёгкие павильоны которой хорошо сочетаются с пышной зеленью и водоёмами. В архитектуре Киргизского театра оперы и балета (1955, архитектор А. И. Лабуренко, р. 1909, при участии архитектора П. П. Иванова, инженер П. Н. Проворов), а также некоторых других сооружений этого периода (здание совнархоза, 1954—59, А. М. Альбанский, Дом радио, 1957, Е. Г. *Писарской*) отразились поиски нового стиля киргизской советской архитектуры, в декоре широко, однако не всегда органично, использован киргизский народный орнамент. В ряде зданий продолжается механическое применение классических форм архитектуры прошлых эпох, что приводит к отрыву от современных экономических и эстетических требований. Со 2-й пол. 50-х гг. в К. ведётся большая работа по составлению типовых проектов экономичных жилых домов, школ, детских садов и ясель, магазинов, клубов и т. д. Всё шире применяются механизация строительных работ и сборное домостроение. В 1961 вступил в строй завод крупнопанельных домов в г. Фрунзе, заканчивается строительство такого же завода в г. Оше. Новая застройка Фрунзе и других городов осуществляется гл. обр. целостными жилыми районами и микрорайонами на свободных территориях. Сооружаются крупные общественные здания. Среди них — комплекс Академии наук Киргизской ССР (Ю. В. Билинский и А. Д. Бочаров), Республиканская библиотека имени Н. Г. Чернышевского (1957—62, В. Е. *Нусов*) в г. Фрунзе, педагогический институт в Оше (1954—62, В. Е. Нусов), пищевой техникум в Карабалты, здание обкома в Пржевальске (оба — 1959, А. А. Голованёв, р. 1916) и др. В современных архитектурных формах, с применением сборного железобетона и больших плоскостей стекла, выстроены кафе «Сон-Куль» (Ю. М. Градов, р. 1934, и А. И. Коржемпо, р. 1934), здание столовой и гостиницы Совета Министров Киргизской ССР (В. В. Лызенко, р. 1934), кафе-столовая «Дружба» (А. И. Коржемпо) — все в г. Фрунзе. Ведётся курортное строительство. На высокогорном озере Иссык-Куль создаются дома отдыха, санатории (напр., курортный городок «Бостыри», 1960, И. А. Люблинский, р. 1914, М. В. Вдовина, р. 1927, И. В. Матюшина, р. 1934, М. А. Ловушкина, р. 1932). Реконструируются курорты Джеты-Огуз, Иссык-Ата, расширяется бальнеологический курорт близ Джалал-Абада. Значительные изменения произошли в сельском строительстве. Для совхозных и колхозных посёлков выполняются генеральные планы (напр., для совхоза Чек-Кимень, колхоза им. К. Маркса — оба в Калининском р-не, архитектор М. В. Климов, р. 1910). Сооружаются благоустроенные жилые дома (из сырца, самана, стандартные типовые из различных материалов), 2—3-комнатные, с высокой 2-скатной крышей, часто с террасами. В центре села обычно размещаются школа, клуб и другие здания общественного назначения, всё чаще строящиеся по типовым проектам (напр., клубы в сёлах Кенеш, Тюп, Беловодск). Создаются разнообразные хозяйственные сооружения, мосты, водоёмы и др.

Развитие сельского хозяйства в природных условиях К. потребовало большого ирригационного строительства. Построена Чумышская плотина на реке Чу (1934, инженер С. В. Семёнов, 1904—1950); создан Большой Чуйский канал (первая очередь, протяжённость 172 *км*,— в 1941—46; восточный и западный рукава — в 50-е гг.), на котором сооружён каскад гидроэлектростанций (инженер М. Ф. Патрушев, р. 1899). Построено (1963) большое Орто-Токойское водохранилище (длиной ок. 18 *км*, объём 500 млн. $м^3$ воды) с огромной плотиной, земляной на скальном грунте (инженер В. А. Васильев, 1880—1960). Всё расширяющаяся сеть оросительных каналов с живописными арыками и вызванная ими к жизни бурная растительность являются важными средствами благоустройства, организации территории, а также художественной выразительности городов, посёлков и сёл К.

С. А. Чуйков. „Колхозная страда". 1949. Художественный музей. Рига.

В становлении советского **изобразительного искусства** К. большую роль сыграли русские художники В. В. Образцов (1891—1934), с 1921 работавший здесь как педагог и художник, и С. А. Чуйков (см. *РСФСР*), всё творчество которого неразрывно связано с К. Созданные ими в 20-е гг. картины и этюды, посвящённые природе и людям К., были первыми произведениями искусства советской К. Социалистическая перестройка страны, рост её экономики, промышленности, культуры создают уже в 30-е гг. условия и для развития художественной жизни. Организуется Союз художников Кирг. ССР. В 1934 открывается первая художественная выставка, в которой, кроме С. А. Чуйкова, В. В. Образцова и приехавших в Киргизию А. И. *Игнатьева*, А. Т. Евдакова (1904—53) и др., впервые участвуют художники-киргизы Г. *Айтиев*, С. *Акылбеков*. В 1935 в г. Фрунзе открываются Картинная галерея (ныне Киргизский музей изобразительных искусств) и художественная студия (с 1939 — Художественное училище). Большое значение для формирования творчества художников К. имела работа над произведениями для выставки 1936, посвященной 20-летию со дня восстания киргизского народа против царизма (1916), для выставок к декаде киргизского искусства в Москве (1939) и к юбилею народного акына Токтогула в г. Фрунзе (1940). Основное развитие в эти годы получает живопись, преимущественно пейзажная, включающая элементы жанра, и портретная. Крупным мастером-реалистом выступает С. А. Чуйков в многочисленных этюдах и картинах на темы истории и особенно современной жизни киргизского народа («Токтогул среди народа», «На границе», «Счастливое материнство», «Охотник с беркутом» и др.). К сюжетам из нового быта и гл. обр. к портрету и пейзажу обращается Г. Айтиев. Преимущественно в жанре пейзажа работают И. П. Гальченко (р. 1880), А. И. Игнатьев, С. Акылбеков. С К. связывает своё творчество московская художница Е. А. Малеина (р. 1903) — мастер натюрморта и пейзажа.

В конце 30-х гг. в К. начинают работать графики Л. А. *Ильина*, А. Н. *Михалёв*, А. А. Сгибнев (р. 1912), скульптор О. М. *Мануилова* и др.

Л. А. Ильина. „Свекловичница". Цветная линогравюра. 1956—57.

В годы Великой Отечественной войны особое развитие в К., как и в других республиках, получило массовое искусство агитационной графики — плаката, карикатуры и др. Работы живописцев были посвящены героическим военным подвигам и трудовой жизни тыла. В 1942 скульпторы А. А. Мануилов (р. 1894) и О. М. Мануилова создали памятник Герою Советского Союза генералу И. В. Панфилову в г. Фрунзе — первое произведение монументальной скульптуры в К.

В послевоенные годы расширяется круг творческих интересов художников, совершенствуется их мастерство. Расцвета достигает творчество С. А. Чуйкова. В 1948 он завершает свою «Киргизскую колхозную сюиту». В лучших произведениях сюиты («Утро», «Полдень», «Вечер», «Дочь Советской Киргизии») проявились основные черты искусства Чуйкова — поэтичность, песенность, эпическая обобщённость и монументальность образов. Для произведений художников К. характерен показ человека в неразрывном единстве с окружающим пейзажем. Выделяются полные созерцательного спокойствия, чётко построенные пейзажи-картины Г. Айтиева, который выступает также как портретист (портреты Мусы Баетова, А. Малдыбаева, групповой портрет «Акыны» — совместно с Д. Кожахметовым). Лирические эмоциональные пейзажи пишет С. Акылбеков.

К образу нового свободного человека труда, к тематической картине обращаются художники Л. Ф. *Деймант*, Ф. М. Стукошин (р. 1914), В. С. Тюрин (р. 1917), Д. Н. Флекман (р. 1914)

и др. Темы современности и образы современников преобладают и в творчестве молодых художников, вернувшихся в 50-х гг. в К. после окончания художественных институтов Москвы, Ленинграда, Ташкента. Среди них — Д. Кожахметов (р. 1921), К. Керимбеков (р. 1922), М. Оморкулов (р. 1928), А. Усубалиев (р. 1930).

Большое развитие получила в послевоенные годы графика К. Замечательные иллюстрации и особенно станковые произведения (гравюры на дереве, на линолеуме, офорты и др.) создаёт Л. А. Ильина. Среди её многочисленных работ выделяется серия цветных линогравюр «Слово о киргизской женщине» (1958), в которых с большой эмоциональной силой и романтической приподнятостью воплощён образ киргизской женщины-труженицы. Острым чувством современности проникнуты станковые пейзажные гравюры А. А. Сгибнева, акварели и цветные автолитографии А. Н. Михалёва, автолитографии Л. Г. Трусковского (р. 1908), разнообразные по тематике и по технике выполнения работы И. А. Белевича (р. 1916). Портретные акварели, литографии, линогравюры создают М. Оморкулов, А. С. Осташев (р. 1929). В книжной графике успешно работают художники А. С. Осташев, Р. Б. Нудель (р. 1926), В. Г. Рогачёв (р.1928), В. С. Гладков (р. 1927) и др.

Менее развита в К. скульптура. В течение многих лет работает О. М. Мануилова, скульптор разносторонних творческих интересов. Наиболее значительны её монументально-декоративные произведения (украшающие Киргизский театр оперы и балета в г. Фрунзе, парки, скверы и т. д.). В последние годы в жанровой скульптуре работает молодой скульптор Т. Садыков (р. 1935), в декоративно-монументальной — Г. А. Тупый (р. 1923).

Как художники театра в разные периоды выступали И. П. Гальченко, Я. З. Штоффер (1906—1951), Г. Айтиев, И. А. Белевич, А. С. Бергер (р. 1892) и др. С конца 40-х гг. выделяются работы художника А. В. Арефьева (р. 1918), с 50-х гг.— А. Молдахматова (р. 1923), А. М. Торопова (р. 1918).

Всё большее внимание уделяется монументальной живописи. В 1952—55 большой коллектив художников (С. Акылбеков, И. А. Белевич, В. Х. Вейс, р. 1912, А.И. Игнатьев, Л. А. Ильина, Д. Кожахметов, В. С. Тюрин и др.) под руководством Г. Айтиева и А. Н. Михалёва выполнил росписи и декоративные панно (персонажи и сцены из спектаклей, праздничное народное шествие, национальные игры, виды народного творчества, пейзажи К.) в Киргизском театре оперы и балета в г. Фрунзе. С 1959 в монументальной живописи активно работают художники В. И. Константинов (р. 1926), В. Г. Капустин (р. 1932), А. Ф. Воронин (р. 1935), оформившие ряд общественных зданий.

Богатые традиции народного киргизского **декоративно-прикладного искусства** с его красочной орнаментикой продолжают своё развитие в коврах, вышивке (на одежде и предметах быта), используются в текстильной, фарфоровой промышленности, в изделиях из кожи, в книжном оформлении и в архитектурном декоре. В разработке на основе народных традиций новых художественных изделий, отвечающих современным требованиям, участвуют художники Д. Уметов (р. 1933), М. Абдуллаев (р. 1935) и другие.

Лит.: Древний период.— Бернштам А. Н., Основные этапы истории культуры Семиречья и Тянь-Шаня, СА, XI, 1949; Труды Семиреченской археологической экспедиции. «Чуйская долина», сост. под руковод. А. Н. Бернштама, МИА, № 14, М.—Л., 1950; Бернштам А. Н., Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая, МИА, № 26, М.—Л., 1952; Кибиров А. К., Археологические памятники Чаткала, в кн.: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции, т. II, М., 1959; его же, Археологические работы в Центральном Тянь-Шане. 1953—1955 гг., там же; Заднепровский Ю. А., Археологические работы в Южной Киргизии в 1954 году, там же, т. IV, М., 1960; Баруздин Ю. Д. и Брыкина Г. А., Археологические памятники Баткена и Ляйляка (юго-зап. Киргизия), Фрунзе, 1962; Кожемяко П. Н., Винник Д. Ф., Археологические исследования на территории Киргизии, «Вестник АН СССР», 1962, № 7; Воеводский М. В. и Грязнов М. П., Усуньские могильники на территории Киргизской ССР, «ВДИ», 1938, № 3(4); Бернштам А. Н., Кенкольский могильник, Л., 1940; Зимма Б. М., Иссык-кульские жертвенники, Фрунзе, 1941; Массон М. Е., Древние наскальные изображения домашних лошадей в Южном Киргизстане, в кн.: Труды Ин-та языка, литературы и истории Киргизского филиала АН СССР, вып. 2, Фрунзе, 1948; Воронец М. Э., Наскальные изображения Южной Киргизии, в кн.: Труды Киргизского гос. педагогич. ин-та. Серия историческая, вып. 2. 1950, Фрунзе, 1951; Зимма Б. М., Некоторые выводы по вопросу изучения наскальных изображений Киргизии, там же; Бернштам А. Н., Наскальные изображения Саймалы-Таш, «СЭ», М., 1952, № 2; Распопова В. И., Гончарные изделия согдийцев Чуйской долины, в кн.: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции, т. IV, М., 1960.

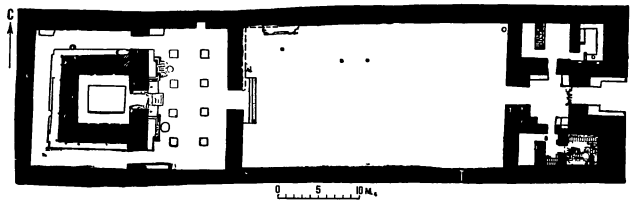
Средневековье.— Зяблин Л. П., Средневековые курганы на Иссык-Куле, в кн.: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции, т. II, М., 1959; Кызласов Л. Р., Археологические исследования на городище Ак-Бешим в 1953—1954 гг., там же; Кожемяко П. Н., Раннесредневековые города и поселения Чуйской долины, Фрунзе, 1959; его же, Оседлые поселения Таласской долины, в кн.: Археологические памятники Таласской долины, Фрунзе, 1963; Бернштам А. Н., Архитектурные памятники Киргизии, М.—Л., 1950; Нусов В. Е., Памятники архитектуры Киргизстана, Фрунзе, 1963.

Архитектура и искусство советской Киргизии.— Народы Средней Азии и Казахстана, т. II, М., 1963, с. 222—259 и 305—313; Лазаренко П. И., Архитектура Киргизской ССР, в кн.: Архитектура республик Средней Азии, М., 1951; Билинский Ю. В. и Бочаров А. Д., Комплекс зданий АН

Киргизской ССР, «Строительство и архитектура Ленинграда», 1961, № 11; Р о м м А., Очерк истории изобразительного искусства Киргизской ССР, М.—Л., 1941; Художники Советской Киргизии [Альбом], М., 1951; Изобразительное искусство Киргизской ССР [Альбом], М., 1957; Д у д и н С., Киргизский орнамент, «Восток», М.—Л., 1925, № 5; Г а в р и л о в М., Орнамент киргиз Сусамыра, Ташкент, 1929; Ч е п е л е в В., Киргизское народное изобразительное творчество, «Искусство», М., 1939, № 5; Киргизский национальный узор [Альбом]. Сост. М. В. Рындин, Л.— Фрунзе, 1948 (рецензия А б р а м з о н а С. М., Киргизский национальный узор, «СЭ», 1950, № 1, с. 221—226); М а х о в а Е. И., Материальная культура киргизов, как источник изучения их этногенеза, в кн.: Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции, т. III, Фрунзе, 1959; И в а н о в С. В., Киргизский орнамент, как этногенетический источник, там же; И в а н о в С. В. и М а х о в а Е. И., Декоративно-прикладное искусство киргизского народа. Доклад на XXV Международном конгрессе востоковедов, М., 1960; У м е т а л и е в а Д ж., Киргизские ковры, «Известия АН Киргизской ССР». Серия общественных наук, Фрунзе, 1961, т. 3, вып. 1; е ё ж е, Создавать, а не копировать. (О киргизских ворсовых коврах), «Декоративное искусство СССР», 1962, № 6; А н т и п и н а К. И., Особенности материальной культуры и прикладного искусства южных киргизов, Фрунзе, 1962.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ. ГОРОДА

АК-БЕШИ́М — городище в Чуйской долине, в 8 *км* к Ю. от г. Токмак. Раскопками открыты остатки города 5—10 (или 12) вв.: шахристан (пл. ок. 35 *га*) с цитаделью, обнесённый стеной с башнями, вокруг — терр. со следами застройки (пл. св. 60 *га*), также обнесённая стенами. За пределами стен — 2 буддийских храма с фрагментами росписей, скульптуры и др. Первый храм (конец 7— нач. 8 вв., разрушен во 2-й пол. 8 в.), в плане — вытянутый прямоугольник (76 *м* × 22*м*), состоял из входной части, большого (32 *м* × 18 *м*) внутр. открытого двора с айванами, гл. зала (18 *м* × 10 *м*) и святилища (6,33 *м* × 6,38 *м*) с обходным коридором (шир. ок. 3,3 *м*) с трёх сторон. Второй храм (6—7 вв.), почти кв. в плане (38,4 *м* × 38 *м*), имел гл. вход с пилонами, внутр. открытый двор (24,3 *м* × 10 *м*), святилище, крестовидное в плане (10,5 *м* × 10 *м*), с внутр. и внешним обходными коридорами. Оба храма сложены из пахсы (битой глины) и сырцового кирп. Открыты также замок (6—7 вв.) и христианский храм (8 в.).



Первый буддийский храм в Ак-Бешиме. План.

Лит.: К ы з л а с о в Л. Р., Остатки замка VI—VII вв. на городище Ак-Бешим, «СА», 1958, № 3; е г о ж е, Археологические исследования на городище Ак-Бешим в 1953—1954 гг., в кн.: Труды Киргизской археолого-этнографич. экспедиции, т. II, М., 1959; З я б л и н Л. П., Второй буддийский храм Ак-Бешимского городища, Фрунзе, 1961.

БУРАНА́ — ср.-век. городище в 15 *км* к Ю. от г. Токмак. По-видимому, г. существовал в 10—12 вв. Окруж. стенами центр. часть и примыкающая к ней застройка были обнесены двумя рядами длинных стен. Сохранился минарет (обожж. кирп., нач. 11 в.)—т. н. «башня Бурана»: на 8-гранном основании (выс. 3,75 *м*) — круглый в сечении ствол минарета (диам. у основания 8,85 *м*), слегка суживающийся кверху, с поясами простой и орнаментальной (геометрич. узор) кладки. В наст. время выс. минарета 21,5 *м*.

Лит.: Б е р н ш т а м А. Н., Башня Бурана, Фрунзе, 1946; е г о ж е, Архитектурные памятники Киргизии, М.—Л., 1950, с. 40—45 (имеется библ.).

МАВЗОЛЕ́Й МАНА́СА — портально-купольный кирп. мавзолей в верховьях р. Талас. Построен в 14 в. как усыпальница Кянизяк-хатун, дочери эмира Абука, но по легенде считается гробницей богатыря Манаса. Почти кв. в плане (внутр. помещение 4,38 *м* × 4,48 *м*), с внутр. стрельчатым куполом (сохранившаяся выс. мавзолея 7 *м*, внешнее ребристое покрытие разрушено). Гл. фасад, трактованный как портал, с входной стрельчатой нишей, облицован резными терракотовыми плитками с тонким орнаментом и надписями.

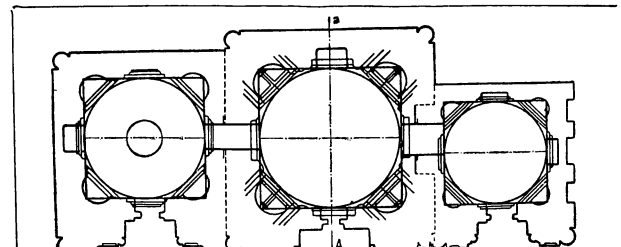
Лит.: М а с с о н М. Е. и П у г а ч е н к о в а Г. А., Гумбез Манаса, М., 1950.

ТАШ-РАБА́Т — развалины укрепл. караван-сарая, по-видимому, 1-й пол. 15 в., в Ат-Башинском р-не, на берегу горной р. Кара-Коюм. Почти кв. в плане (ок. 35,7 *м* × 33,7 *м*), без внутр. двора, с симметрично располож. купольными и сводчатыми помещениями (30) и центральным купольным залом (пл. св. 84 *м*^{2}, предположительно мечеть). В центре гл. фасада — массивный портал со стрельчатой нишей, по углам — круглые (диам. 3 *м*) башни. Построен из местного камня на ганчевом растворе.

Лит.: Б е р н ш т а м А. Н., Архитектурные памятники Киргизии, М.—Л., 1950, с. 109—116; Н у с о в В. Е., Памятники архитектуры Киргизстана, Фрунзе, 1963, с. 54—65.

УЗГЕ́Н — г. в Ошской обл. Частично занимает терр. ср.-век. Узгена, б. столицы одного из уделов Караханидского гос-ва. Памятники арх-ры 11—12 вв.: **минарет** (11 в.; сохранившаяся выс. 18,75 *м*; верхняя часть — фонарь — надстроена в 1923) с 8-гранным основанием (выс. ок. 5 *м*) и круглым стволом (диам. у основания 8,5 *м*), украш. 12 поясами узорной кладки; **три купольных мавзолея**, примыкающих один к другому,— с р е д н и й (нач. 11 в., ныне — руины; пл. внутри 8,5 *м* × 8,5 *м*, декор — узорная кладка и резьба по ганчу), с е в е р н ы й (1152, пл. внутри 7,5 *м* × 7,5 *м*, в декоре наряду с узорной кладкой и резьбой по ганчу появляется резная терракота), ю ж н ы й (1186, пл. внутри 6,4 *м* × 6,4 *м*, декор — резная терракота с богатым растит. и геометрич. узором, включающим надписи). На городище ср.-век. У. най-

Три мавзолея в Узгене. 11—12 вв. План.



дено много неполивной и поливной расписной керамики 10—12 вв. и фрагментов стекл. посуды.

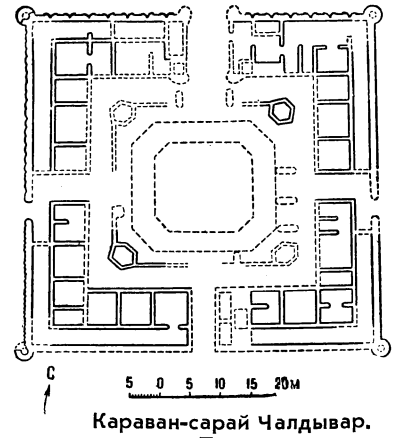
Лит.: Засыпкин Б. Н., Архитектурные памятники Средней Азии, в сб.: Вопросы реставрации, т. II, М., 1928; Бернштам А. Н., Архитектурные памятники Киргизии, М.—Л., 1950, с. 46—86; Труды Киргизской археолого-этнографической экспедиции, т. IV, М., 1960, с. 214—46.

ФРУ́НЗЕ (до 1926 — Пишпек) — г., столица К. Живописно расположен в Чуйской долине, у подножия Кирг. хребта. Крепость Пишпек осн. в 1820-е гг. как гл. опорный пункт Кокандского ханства. С 1862— рус. военное поселение. С 1873 развивался по ген. плану (1872) с прямоуг. сеткой улиц и небольшими кварталами. Г. был неблагоустроен, преобладали глинобитные и сырцово-саманные дома и землянки. В сов. время полностью преобразился. В 20—40-х гг. построены: здание, в к-ром ныне помещается Министерство культуры (1926, инж. А. П. Зенков), Дом правительства Кирг. ССР (1934, Ю. Б. Дубов); медицинский ин-т (1939) и облисполком (1938) — оба Ф. П. *Стеблин* и С. Х. Саакян; Дом прокуратуры (1938, арх. В. В. Верюжский; барельеф на аттике, 1941, скульптор О. М. *Мануилова*), медицинский техникум (С. Х. Саакян), Летний театр в парке им. И. В. Панфилова (1940, Г. А. Градов). План реконстр. Ф. (1939, Н. Н. Смирнов, при консультации И. В. Жолтовского, см. *РСФСР*; 1948—58, А. С. Смолицкий) развивает исторически сложившуюся, но укрупнённую прямоуг. планировку. Гл. магистраль — ул. Дзержинского (шир. ок. 100 *м*), соединяющая вокзальную пл. с гор. центром, превращена в бульвар с 16 рядами зелени, застроена 2—4-этажными жилыми и обществ. зданиями; на пересечении с ул. Пушкина — пам. В. И Ленину (1948). В центр. части расположены: Центральная пл. перед Домом правительства; пл. перед Кирг. театром оперы и балета (на 1000 мест, 1955, А. И. Лабуренко, при участии П. П. *Иванова*, инж. П. Н. Проворов; скульпт. группы О. М. Мануиловой, росписи — группа худож. под руководством Г. *Айтиева* и А. Н. *Михалёва*) и Респ. б-кой им. Н. Г. Чернышевского (рассчитана на 2 млн. тт., 1957—1962, В. Е. *Нусов*); Советская пл. со зданиями горисполкома (1956, П. П. Иванов), политехникума (1954, Е. Г. *Писарской*), Министерства сельского хозяйства (1954—60, В. Е. Нусов), проектного ин-та (50-е гг., В. И. Очинский, И. А. Люблинский, П. А. Афонин); пл. перед зданием ун-та (реконстр. 1958, П. П. Иванов). К З. от Советской пл.— комплекс зданий АН Кирг. ССР (50—60-е гг., Ю. В. Билинский, А. Д. Бочаров). В 50-е гг. построены Дворец пионеров (1951), ипподром (1949—52) — оба В. Е. Нусов; Дом радио (1957, Е. Г. Писарской), здание совнархоза (1954—59, А. М. *Альбанский*). Среди зданий 60-х гг.: финансовый техникум (А. А. Голованёв), кафе «Сон-Куль» (Ю. М. Градов, А. И. Коржемпо), аптека (Г. П. Кутателадзе, С. Н. Курбангалиева), кафе-столовая «Дружба» (А. И. Коржемпо). Жилищное стр-во в последние годы ведётся гл. обр. в юж. и юго-вост. частях г.: микрорайон на проспекте Мира (М. А. Ловушкина), микрорайон № 2 в р-не Ботанич. сада (А. С. Арбузов), жилой р-н на терр. 500 *га* в юго-вост. части (Е. Г. Писарской, М. Н. Муксинов, Н. В. Карпенко). Здесь же построен и ряд учебных заведений: новое здание медицинского ин-та (на 2300 студентов) и физкультурный ин-т с полным комплексом спортивных сооружений—оба 1964, Е. Г. Писарской; с.-х. институт (на 1800 студентов, И. В. Гомелина). Город богато озеленён, много скверов, парков: парк им. Панфилова с пам. генералу И. В. Панфилову (1942, скульпторы А. А. Мануилов и О. М. Мануилова). Центральный сквер (у Дома правительства) с пам. К. Марксу и Ф. Энгельсу (1962), парк «Карагачёвая роща» (заложен в 1881, в сов. время расширен, благоустроен, в 1939—49 создано два больших озера) и др. В 9 *км* от г.— комплекс Респ. выставки достижений нар. хоз-ва (1952—54, П.П. Иванов).

Историч. музей, осн. в 1926 как Кирг. музей краеведения: включает произв. кирг. нар. иск-ва. **Кирг. музей изобразит. иск-в**, осн. в 1935: рус. и кирг. иск-во.

Лит.: Лазаренко П., Реконструкция города Фрунзе, «Архитектура СССР», 1954, № 8; Рязанцев С. Н., Павленко В. Ф., Киргизская ССР, М., 1960, с. 249—275; Писарской Е. Г., Архитектура города Фрунзе, Фрунзе, 1965.

ЧАЛДЫВА́Р — руины укрепл. караван-сарая 8 или 10 вв. на р. Манакельды в Центр. Тянь-Шане. Почти кв. в плане (57,85 *м* × × 59,80 *м*); внутри по периметру стен шла гал., к к-рой примыкали небольшие жилые помещения. Наружные «гофрированные» стены и башни возведены из пахсы, чередующейся с рядами кирп. Внутр. стены и перекрытия — из сырца.



Караван-сарай Чалдывар. План.

Лит.: Бернштам А. Н., Постройка Чалдывар на р. Манакельды в Центральном Тянь-Шане, в кн.: Архитектура республик Средней Азии, М., 1951.

ШАХ-ФАЗИ́ЛЬ— центрич. мавзолей 11—12 вв. (?) в с. Сафид-Буленд Ошской обл. Кв. в плане (внутри 7,85 *м* × 7,85 *м*, обожж. кирп.), состоит из четверика, 8-гранного барабана и купола (общая выс. 15,37 *м*). В интерьере — богатая резная орнаментация (геометрич., растит. мотивы, выполненные в графичной манере, и надписи) с подцветкой.

Лит.: Засыпкин Б. Н., Архитектурные памятники Ферганы, в сб.: Искусство Средней Азии, М., 1930; Бернштам А. Н., Архитектурные памятники Киргизии, М.—Л., 1950, с. 86—96; Нусов В. Е., Памятники архитектуры Киргизстана, Фрунзе, 1963.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АЙТИ́ЕВ, Гапар Айтиевич (р. 15. IX. 1912, с. 1-й Тулейкен, ныне в Ошской обл.) — живописец. Один из первых худож.-киргизов. Уч. в Моск. художеств. училище им. 1905 г. (1935—38) у Н. П. Крымова (см. *РСФСР*). Произв.: «Полдень на джайлоо» (1949, МИНВ), «Полдень на Иссык-Куле» (1954, ГТГ); портрет Мусы Баетова (1949), «Акыны» (1956—57, совм. с Д. Кожахметовым), «Вечер в горах» (1958), «Чабаны» (1960—61) — все в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе. Росписи плафона зрит. зала в Кирг. театре оперы и балета. Председатель правления Союза художников К. в 1940—41, 1944—52 и с 1955.

Лит.: Орешкин Д. М., Г. Айтиев, Фрунзе, 1958; Черкасова Н. В., Г. А. Айтиев, М., 1961.

АКЫЛБЕ́КОВ, Сабырбек Мамбетсадыкович (р. 15. III. 1914, с. Орто) — живописец-пейзажист. Один из первых худож.-киргизов. Уч. в Моск. художеств. училище им. 1905 г. (1936—39) у Н. П. Крымова (см. *РСФСР*). Произв.: «Окрестности колхоза им. Шопокова» (1949), «На полях Киргизии» (1954), «На отгонном пастбище» (1958), «На 97 километре» (1960) — все в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе; «Стога» (1958, ГТГ).

Лит.: Орешкин Д. М., С. Акылбеков, Фрунзе, 1958.

АЛЬБА́НСКИЙ, Александр Михайлович [р. 20. VIII (2. IX). 1911, с. Комзолка, ныне в Пензенской обл.] — архитектор. В 1954 окончил ф-т усовершенствования

при МАИ. С 1932 — в К. Работы: многочисл. жилые дома, павильон газиров. вод (1947), здание совнархоза — все в г. *Фрунзе*; типовые проекты жилых домов, школ.

ДЕ́ЙМАНТ, Леонид Фёдорович [р. 5(18). VI. 1913, Ташкент] — живописец. Уч. в Моск. художеств. училище им. 1905 г. (1934—39) у Н. П. Крымова (см. *РСФСР*). С 1921 — в К. Произв.: «Портрет колхозника» (1938), «Токтогул в ссылке» (1952—54), «Он родину свою защищал» (1958), портрет И. Кочкорбаева (1958), «Конец мироедам» (1963) — все в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе.

Лит.: Л. Ф. Деймант. Каталог персональной выставки, Фрунзе, 1953.

ИВАНО́В, Павел Петрович [р. 13(26). I. 1906, с. Унароково, ныне в Адыгейской АО] — архитектор. Окончил (1936) Ленингр. ин-т инж. коммун. стр-ва, уч. у А. С. Никольского и А. А. Оля (см. *РСФСР*). С 1936 — в К. Преподаёт с 1955 в Политехнич. ин-те в г. Фрунзе. Работы: здание горисполкома (1956), общежитие медицинского ин-та (1956), общежития ун-та (1949—56), реконстр. гл. корпуса ун-та (1958), комплекс Респ. выставки достижений нар. х-ва и др. — в г. *Фрунзе*. Выполнил ген. планы Пржевальска (совм. с М. Н. Муксиновым, 1947), Джалал-Абада (1946).

ИГНА́ТЬЕВ, Александр Илларионович [р. 28. III (10. IV). 1906, Валуйки, ныне в Белгородской обл.)] — живописец, преим. пейзажист. Уч. в Воронежском художеств.-педагогич. техникуме (1926—30) у А. А. Бучкури. С 1930 — в К. Произв.: «На водопое» (1947), «На Орто-Токое» (1954), «Весна в горах Тянь-Шаня» (1955), «Возвращение с полевых работ» (1957), «Табунщики» (1960) — все в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе.

Лит.: Орешкин Д. М., А. И. Игнатьев, Фрунзе, 1958; Джусупова О., А. И. Игнатьев, М., 1961.

ИЛЬИ́НА, Лидия Александровна [р. 14(27).II.1915, Михайлов, ныне в Рязанской обл.] — график. Уч. в МХИ (1933—39) у П. Я. Павлинова, В. А. Фаворского, М. С. Родионова (см. *РСФСР*). С 1939 — в К. Илл.: «Люди наших дней» Т. Сыдыкбекова (ксил., 1949), «Абай» М. Ауэзова (ксил., 1950, 1957, 1959), «Решающий шаг» Т. Кербабаева (ксил., 1951), «Лесная песня» Леси Украинки (ксил., 1960), «Каныбек» К. Джантошева (линогр). 1961), «Сыновний бунт» С. Бабаевского (ксил., 1962., Станковая графика: серии — «Люди Киргизии» (линогр., 1956), «Родные края» (ксил., 1957), «Слово о киргизской женщине» (цв. линогр., 1958); отдельные листы — «Свекловичница» (цв. линогр., 1956—57), «Делегатки из Тянь-Шаня» (линогр., 1960), «Мать» (линогр., 1963), «Возвращение» (цв. линогр., 1963). Ряд работ создан И. в результате поездок по Румынии и Японии.

Лит.: Боров А. И., Л. А. Ильина, Фрунзе, 1958; Ганкина Э. З., Л. А. Ильина, [М.], 1959; её же, Лидия Ильина, «Творчество», 1963, № 4; Халаминская М., Графика Л. А. Ильиной, «Искусство», 1963, № 4; Асанбеков С., Мастер графики,«Киргызстан аялдары», 1963, № 6 (на кирг. яз.).

МАНУ́ЙЛОВА, Ольга Максимилиановна [р. 17(29). X. 1893, Нижний Новгород, ныне Горький] — скульптор. Уч. в МУЖВЗ (1913—17) у С. М. Волнухина. С 1939 — в К. Произв.: барельеф (св. 80 *м*²) на Доме прокуратуры (1941), пам. генералу И. В. Панфилову (гранит, цемент, 1942; совм. с А. А. Мануиловым) — в г. *Фрунзе*; бюст-пам. герою-панфиловцу Д. Шопокову на его родине (бр., 1958—59); пам. М. Куренкееву (цемент, 1961), Тоголоку Молдо (гранит, 1963), декор. скульпт. группы на Кирг. театре оперы и балета (1952—55) — все в г. Фрунзе; портреты — Тоголока Молдо (гипс, 1940—41), артистки С. Киизбаевой (гипс, 1952), жанр. скульптура и др.— в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе.

Лит.: Карпов И. И., О. Мануйлова, Фрунзе, 1958.

МИХАЛЁВ, Андрей Николаевич [р. 12(25). I. 1910, Нижний Новгород, ныне Горький] — график. Уч. в МХИ (1932—39) у П. Я. Павлинова, В. А. Фаворского, М. С. Родионова (см. *РСФСР*). С 1939 — в К. Произв.: серии акв. «Обновлённый Иссык-Куль» (1948—49), «Строительство Волго-Донского канала» (1952) — в Кирг. м. изобразит. иск-в, Фрунзе; серии литогр.— на сюжеты эпоса «Манас» (1949), «День молодого человека» (1960—61), «Ночи в Рыбачьем» (1960).

Лит.: Каталоги персональных выставок, Фрунзе, 1959, 1960.

НУ́СОВ, Владимир Ефимович [р. 24. VII (6. VIII). 1908, Кричев, ныне в Могилёвской обл. БССР] — архитектор. Окончил (1934) Ленингр. ин-т инж. коммун. стр-ва, уч. у А. С. Никольского (см. *РСФСР*). С 1938— в К. Работы: Дворец пионеров, Министерство сельского х-ва, Респ. б-ка им. Н. Г. Чернышевского и др.— в г. *Фрунзе*, педагогич. ин-т в г. Оше (1954—62). Выполнил (1949—52) ген. планы г. Ош (совм. с Л. Г. Кущемеловым) и г. Талас (осуществлены центр. площади).

ПИСАРСКО́Й, Евгений Гаврилович (р. 13. XII. 1918, с. Фпленино, ныне в Моск. обл.) — архитектор. Окончил Моск. арх. техникум (1939). С 1947 — в К. Работы: политехникум, Дом радио, торговый техникум (1957), Министерство лёгкой пром-сти (1960), физкультурный ин-т и новое здание медицинского ин-та — все в г. *Фрунзе*; типовой проект клуба для посёлков и колхозов К. Ген. планы: г. Токмак (1949, совм. с инж. В. Я. Чичасовой), пос. Калининский (1952) и Быстровка (1955), участвовал в планировке центра (1957) и юго-вост. жилого р-на (1962) г. Фрунзе. В 1949—1959 — председатель СА Кирг. ССР.

СТЕ́БЛИН, Фёдор Петрович (1905, с. Мерке, ныне в Джамбулской обл.,— 1948) — архитектор. Окончил (1936) Ленингр. ин-т инж. коммун. стр-ва. С 1936 — в К. Работы: здание облисполкома (1938), медицинский ин-т (1939) — оба совм. с С. Х. Саакяном, с.-х. техникум (1940), жилой дом на ул. Пушкина (1940) — все в г. Фрунзе.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх. отд. Политехнич. ин-та в г. Фрунзе. **Художеств. училище** в г. Фрунзе, осн. в 1939 на базе художеств. студии, осн. в 1935.

ОРГАНИЗАЦИИ

Союз арх. Кирг. ССР, создан в г. Фрунзе в 1938. Съезды: 1-й — 1941, 2-й — 1949, 3-й — 1954, 4-й — 1955, 5-й — 1959, 6-й — 1961, 7-й — 1964. 43 чл. (на 1965). **Союз худож. Кирг. ССР,** создан в г. Фрунзе в 1934 (с 1933 — Оргкомитет). Съезды: 1-й — 1958, 2-й— 1961, 3-й — 1964. 47 чл. (на 1965).

Авторы: А. М. Прибыткова (арх-ра до сов. времени и справки об арх. пам. и городах, кроме г. Фрунзе), Г. Л. Чепелевецкая (изобразит. и декор.-прикл. иск-во до сов. времени; декор.-прикл. иск-во сов. времени), Е. Г. Писарской (сов. арх-ра и справки об арх-рах и г. Фрунзе), Д. М. Орешкин и С. Б. Волосович (сов. иск-во и справки о худож.). Консультанты: Л. Р. Кызласов, Л. П. Зяблин, П. Н. Кожемяко, К. И. Антипина (арх-ра до сов. времени и декор.-прикл. иск-во), Н. В. Черкасова (сов. иск-во), Союз архитекторов Кирг. ССР, Союз художников Кирг.ССР (арх-ра и иск-во сов. времени).

КИТАЙ

(КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА. ЧЖУНХУА ЖЭНЬМИНЬ ГУНХЭГО)

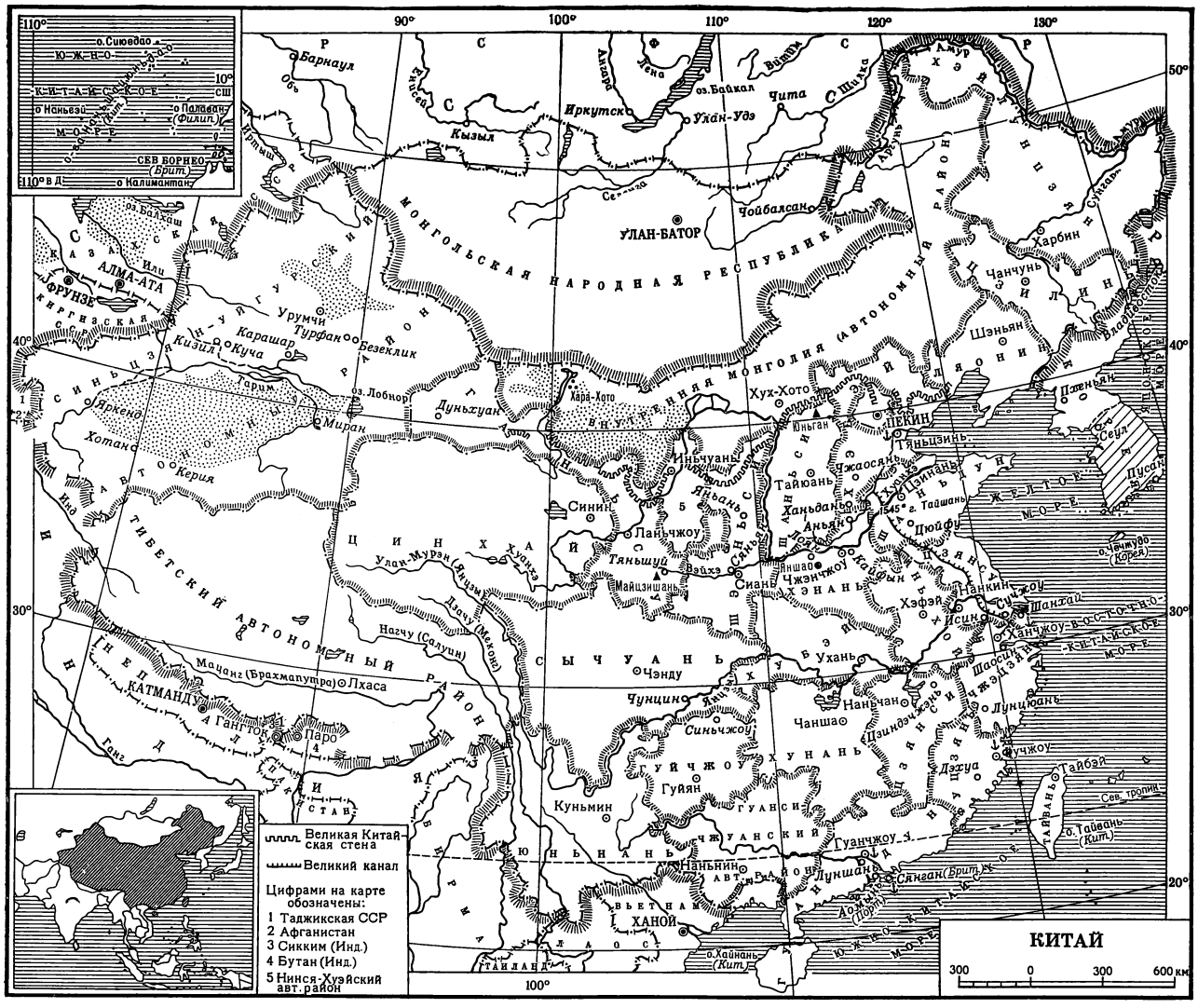
Многочисленные памятники искусства и архитектуры Китая, одного из древнейших государств мира, расположенного в Восточной и Центральной Азии, отличаются самобытностью, богатством и разнообразием. Искусство К. развивалось в тесном взаимодействии с культурами других народов, творчески перерабатывая шедшие извне культурные воздействия. В свою очередь оно оказывало влияние на искусство Японии, Кореи, Монголии, государств Индокитая, Малайи и др. стран.

ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД

Наиболее ранние памятники архитектуры и искусства К. относятся к 4—3-му тысячелетиям до н. э., когда в долине реки Хуанхэ появилось земледелие и отдельные племена перешли к оседлому образу жизни. Раскопками здесь обнаружены древние поселения, иногда с остатками ограждающих глинобитных стен (поселение Хоуган, провинция Хэнань). Преобладающий тип жилища в древнейший период — круглые в плане мешкообразные землянки, уходящие на 3—4 *м* в глубину (в провинциях Шаньси и Хэнань). Со временем их глубина уменьшалась, наметился переход к полуземлянкам с углублённым основанием и выведенной на поверхность земли круглой или квадратной в плане верхней частью (в Хоугане и Чэнгоу, провинция Хэнань). Существовали также жилища с деревянным каркасом и лёгким покрытием из веток или плиток обожжённой глины. В 1954 при раскопках в деревне Баньпоцунь, близ *Сианя*, обнаружены остатки сорока трёх круглых и квадратных в плане глинобитных зданий, внутри которых найдены части деревянных столбов, поддерживавших кровлю. Сохранились и разнообразные по формам керамические сосуды, открытые раскопками на С.-З. Китая и относящиеся к названной по месту первых находок «культуре Яншао» (3 — 2-е тысячелетия до н. э.). Вылепленные от руки, простые по формам погребальные сосуды, чаши, вазы украшены многокрасочной росписью (спирали, сетки, ломаные и зубчатые линии, а также стилизованные изображения животных, птиц, рыб, цикад и человеческих лиц). Многие мотивы имели ритуальное значение и были связаны с представлениями о силах природы. В различных областях страны открыта т. н. чёрная керамика «культуры Луншань» (2-е тысячелетие до н. э.). Тонкостенные лощёные сосуды из чёрной глины, сделанные при помощи гончарного круга, отличаются строгими пропорциями и тонкой профилировкой деталей: треножники «ли» в форме коровьего вымени, котелки «дин», цилиндрические кружки для питья, чаши, бокалы на высоких ножках, горшки для хранения пищи и др. Найдены также керамические фигурки людей, глиняные сосуды в виде человеческих голов и художественные изделия из камня.

АРХИТЕКТУРА, ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО КИТАЯ (16 в. до н. э. — 3 в. н. э.)

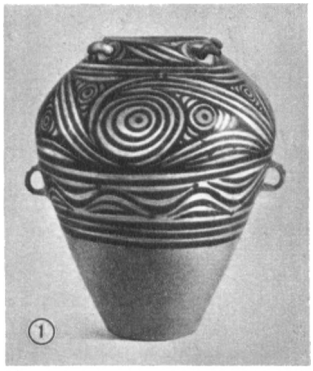
Во 2-м тысячелетии до н. э. в долине Хуанхэ возникло первое государство К. под властью династии Шан (или Инь, примерно 16 в.— 1027 до н. э.), в котором развивались земледелие, ремесло и торговля, возникали первые города. В этот период получили дальнейшее развитие тотемистические верования, отразившиеся в изобразительном искусстве. При династии Чжоу (1027—256/249 до н. э.) одним из наиболее интересных и значительных этапов в развитии культуры был т. н. период «Воюющих царств» («Чжаньго»; 403—222 до н. э.). Возникшие в 6 в. до н. э. религиозно-философские системы даосизма и конфуцианства оказали большое влияние на культуру и искусство

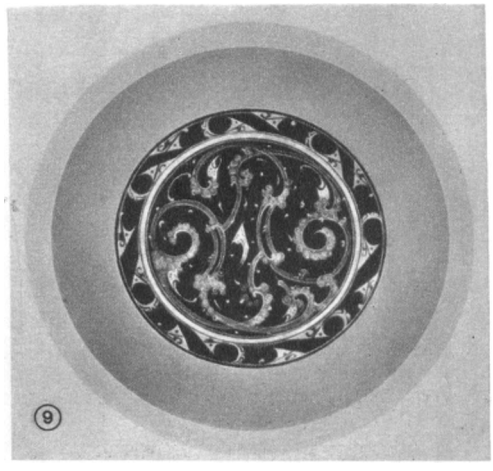


Древнего и средневекового Китая. В конце 3 в. до н. э. отдельные царства объединились под властью династии Цинь (221—207 до н. э.) в единую империю, достигшую особого могущества и расцвета в период династии Хань (206 до н. э.— 220 н. э.). Усилились связи К. с народами Средней Азии и др. стран.

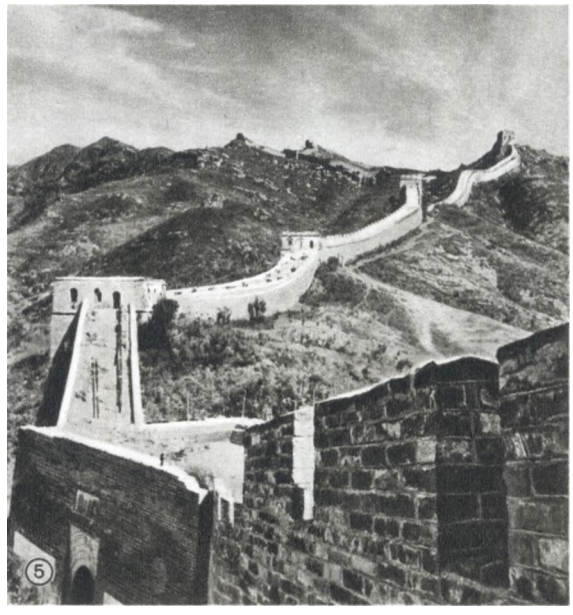
Архитектура. В период Шан (Инь) размеры землянок увеличились до 10 *м* × 20 *м* (в деревне Сяотунь, провинция Хэнань), впервые появились лестницы, в т. ч. винтовые в круглых жилищах. О широком распространении каркасных жилищ свидетельствуют рисунки на костях и черепах животных, изображающие дома на высоком основании с двускатной крышей. Остатки дворца близ *Аньяна* подтверждают сложение в этот период основ стоечно-балочной каркасной системы. Прямоугольная платформа дворца сделана из плотно утрамбованной земли, покрытой галькой. По её периметру расположены каменные валуны и бронзовые диски, служившие базами для трёх рядов деревянных столбов, подпиравших высокую соломенную крышу.

Раскопки на месте древних столиц династии Шан (в Аньяне и Чжэнчжоу в провинции Хэнань) позволяют судить о планировке городов. Уже в этот период выявляется главный район с центральной магистралью, на которой располагались дворцовые здания. В период Чжоу получает развитие определённая система градостроительства. В специальном трактате «Чжоу-ли» были изложены принципы планировки городов (деление на кварталы, обязательное выделение резиденции правителя), устанавливались длина стен, ширина улиц и т. д. Эти принципы нашли воплощение в

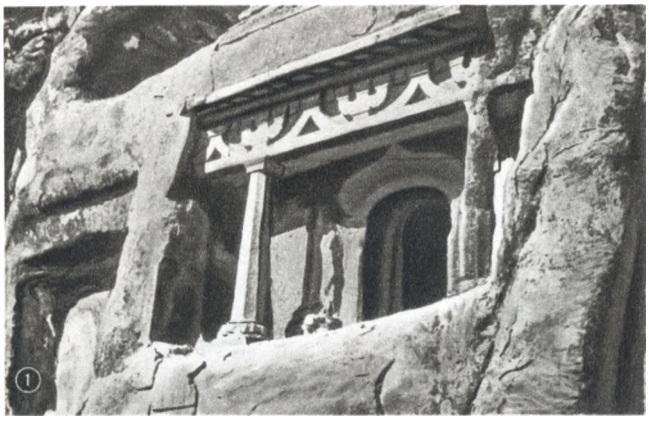


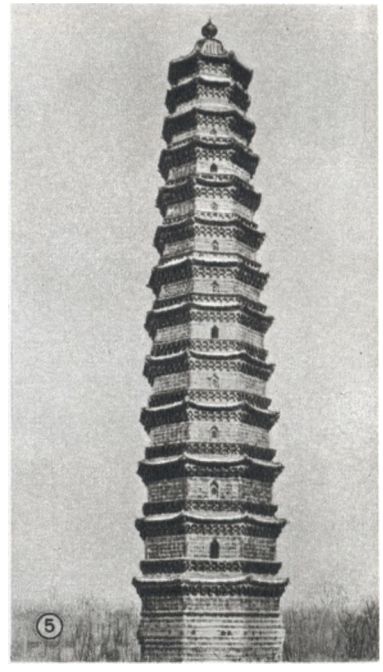


КИТАЙ. Древний период. 1. Керамический сосуд. «Культура Яншао». 3—2-е тысячелетия до н. э. **2.** Керамическое блюдо с изображением рыб и лица человека из деревни Баньпоцунь (провинция Шэньси). 3—2-е тысячелетия до н. э. **3.** Керамический сосуд. «Культура Яншао». 3—2-е тысячелетия до н. э. Музей Гугун. Пекин. **4.** Бронзовый бокал «гу». Период Шан. Национальный музей восточного искусства. Рим. **5.** Бронзовый сосуд «ху» для жертвенного вина. Период Шан. **6.** Бронзовый сосуд «дин» для жертвенного мяса. Период Шан. Музей Гугун. Пекин. **7.** Украшение из нефрита в форме полудиска с изображением драконов. 5—3 вв. до н. э. Музей Гугун. Пекин. **8.** Бронзовый сосуд в форме животного. Период Чжоу. Галерея Фрир. Вашингтон. **9.** Лаковое блюдо из погребения в Чанша (провинция Хунань). 5—3 вв. до н. э.

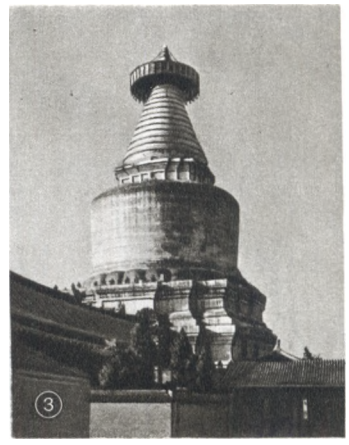


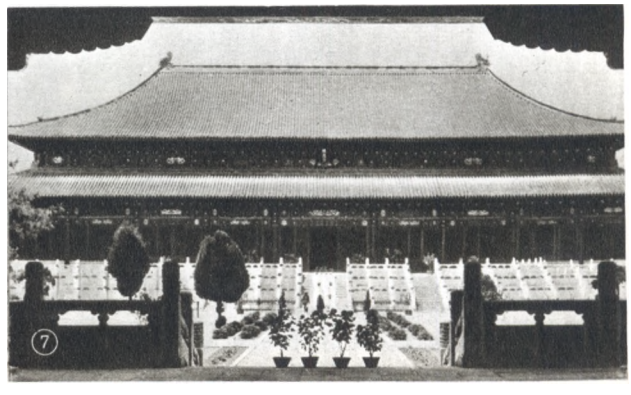
КИТАЙ. Древний период. 1. Крепостная стена. Период Хань. **2.** Гробница полководца Хо Цюй-бина в уезде Синпин (провинция Шэньси). Около 120—117 до н. э. **3.** Каменный пилон у погребения. Период Хань. **4.** Изображение жилого дома на камне. Период Хань. **5.** Великая Китайская стена. Начата в 4—3 вв. до н. э. **6.** Деревянная решётка из погребения в Чанша, провинция Хунань. 5—3 вв. до н. э. Исторический музей. Пекин. **7—8.** «Девушка» и «Рудокоп». Терракотовые статуэтки из погребений. Период Хань.





КИТАЙ. Архитектура феодального периода. **1.** Пещерный храм в горе Тяньлуншань, близ Тайюаня. 6 в. **2.** Большой павильон монастыря Фогуансы (провинция Шаньси). 857. **3.** Пагода Сунъюэсы на горе Суншань (провинция Хэнань). 520. **4.** Даяньта («Большая пагода диких гусей») близ Сианя. 652. **5.** Тета («Железная пагода») в Кайфыне. 1041. **6.** Храм бодхисатвы Гуаньинь в монастыре Дулэсы (провинция Хэбэй). 984. **7.** Ли Чун. Мост через реку Сяохэ в Чжаосяне (провинция Хэбэй). 607.





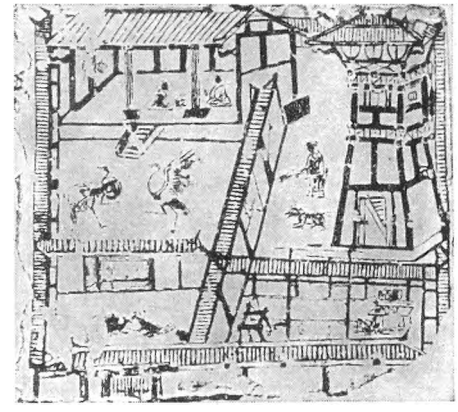
КИТАЙ. Архитектура феодального периода. **1.** Пагода храма Тяньнинсы в Пекине. 12 в. **2.** Ворота Гуань Юнь-тай в Нанькоу. 13—14 вв. **3.** Пагода храма Ляоинь в Пекине 1271. **4.** Храм Циняньдянь в ансамбле «Храма неба» в Пекине. 1420. **5.** Одна из пагод храма Утасы. 1473. **6.** Уголок парка в Сучжоу. **7.** Жертвенный храм Лэнъэньдянь гробницы Чанлин в комплексе Шисаньлин, близ Пекина. Период Мин.

строительстве городов периодов Чжоу, Цинь (известны по описаниям) и Хань, оказали серьёзное влияние на градостроительство феодальной эпохи. В период «Воюющих царств» междоусобные войны вызвали интенсивное строительство оборонительных сооружений — стен (их остатки высотой 7—8 *м* сохранились от древних столиц К.— Линьцзы и Ханьданя, провинция Хэбэй), крепостей и многоярусных сторожевых башен «лоу» с несколькими крышами и обходными галереями на каждом ярусе. Образцом оборонного зодчества является *Великая Китайская стена*, создававшаяся в течение двух тысячелетий. Монументальные стены с тяжёлыми прямоугольными сторожевыми башнями и глубокими проездными арками представляют собой хорошо организованную систему укреплений. Грандиозное сооружение обладает выразительными объёмом и силуэтом и гармонирует с ландшафтом.

Модель жилого дома. Период Хань.

О дальнейшем развитии каркасного строительства свидетельствуют изображённые на бронзовых сосудах конца периода Чжоу (5—3 вв. до н. э.) двухэтажные здания с колоннами и выступающими крышами. Основным строительным материалом по-прежнему служило дерево, но с конца периода стали применяться кирпич и черепица, обычно украшенная орнаментом и изображениями животных (в Ханьдане, провинция Хэбэй, найдены куски черепицы, достигающие 1 *м* в длину). В п е р и о д Х а н ь был изобретён клинообразный и пустотелый кирпич. Письменные источники сообщают о строительстве в это время крупных дворцовых комплексов — Эфангун в *Сяньяне*, простиравшегося на десятки *км* по берегам реки Вэйхэ, Вэйянгун в Чанъане (столица империи Хань, близ *Сианя*, 2 в. до н. э.— 3 в.), состоявшего из 43 зданий, общий периметр которых составлял 11 *км*, и об основании дворца Тянькуандянь, на горе *Тайшань*. О достижениях жилищного строительства периода Хань можно судить по обнаруженным в могилах керамическим моделям жилых домов, по изображениям на кирпичах и каменных рельефах и по раскопанным остаткам жилых домов. Встречаются модели домов в один — три этажа, завершающихся двускатными и четырёхскатными крышами, крытыми соломой или черепицей (по нижнему краю крыша украшалась кругами из черепицы с различными изображениями и надписями). Поздние модели периода Восточная Хань (25 до н. э.— 220 н. э.) имели слегка изогнутые крыши, приподнятые на углах. Окна были прямоугольными, круглыми или квадратными. Вход располагался на главной оси здания или ближе к углу. Тогда же сложились два основных типа планировки жилых усадеб — «саньхэюань», при которой три здания-павильона располагались вдоль трёх сторон прямоугольного дворца, а в четвёртой, южной стене, посередине находился вход в усадьбу, и «сыхэюань», где вместо входа на южной стороне ставился павильон с проходом посередине. В обоих случаях главное здание находилось у северной стены двора. Обязательной принадлежностью домов богатых чиновников и военачальников были сады и парки, в которых использовался принцип свободной планировки со сменой пейзажных видов, перепадами рельефа, с водоёмами, водопадами и островками. Архитектурные сооружения включались в парковый пейзаж. Известны описания парка в провинции Шаньси, парка Лянсаовань близ *Кайфына* и др.

Жилая усадьба. Изображение на камне. Период Хань.



С периода Шан глубоко под землёй сооружались гробницы царей и знати, крестообразные и прямоугольные в плане. Они подчас достигали крупных размеров (площадь одной из гробниц близ Аньяна — 340 $м^2$) и состояли из двух расположенных друг над другом залов, стены и потолки которых покрывались резьбой, инкрустацией и росписью. В ханьский период были распространены каменные и кирпичные гробницы — «фэньму», скальные гробницы — «яйму» (встречаются гл. обр. в провинции Сычуань), каменные залы — «шиши», возводимые перед погребениями, гробницы с входными пилонами — «цюэ». Они отличались строгостью стиля и умелым синтезом архитектурных форм и богатого скульптурного декора.

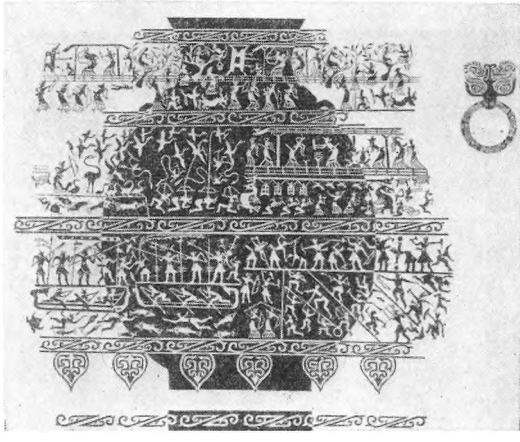
Декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Наиболее ранние бронзовые изделия относятся к п е р и о д у

Бронзовый сосуд «ху». Период Шан. Галерея Фрир. Вашингтон. США.

Бронзовый сосуд «ху» с аистом. 7—6 вв. до н. э. Музей Гугун. Пекин.

Ш а н. Раскопками (1927—37 и 1950—56) в Аньяне и Чжэнчжоу обнаружены остатки бронзолитейных, а также керамических и косторезных мастерских (13—11 вв. до н. э.). Они свидетельствуют о высоком уровне производства и позволяют изучить сложную технику бронзового литья, производившегося при помощи разборных керамических огнеупорных форм. Многочисленные бронзовые изделия, служившие для ритуальных обрядов, подразделялись на несколько групп соответственно их назначению и форме. Наиболее распространены сосуды «цзюэ» в форме перевёрнутой каски на трёх высоких ножках, высокие бокалы «гу» с широким раструбом и расширяющимся книзу основанием, котелки для жертвенного мяса «дин» на высоких ножках, сосуды для хранения жертвенного вина «ху», колоко́ла «нао». Поверхность изделий покрывалась сплошным тонким «узором грома» («лэй-вэнь»), состоящим из мелких спиралей типа меандра, на фоне которого высоким рельефом выступали основные изображения, выполненные в условной декоративной манере: звериная, иногда рогатая, маска «тао-тё» с круглыми выпуклыми глазами и мощной верхней челюстью с выступающими клыками, драконы «куй», птицы с высокими хохолками, тигры, змеи и цикады. Встречаются и сосуды со скульптурными фигурами животных — тигров, баранов и др. Все эти изображения связаны с древними тотемистическими верованиями, обожествлением природы. В позднешанский период (конец 2-го тысячелетия до н. э.) появились новые типы бронзовых сосудов — кувшины «ю» с петлеобразными ручками, а в п е р и о д Ч ж о у — плоские чаши и блюда «пань», сосуды для омовений «и» в форме соусников, сосуды «хэ» для подогревания вина и воды в форме чайников на ножках, глубокие чаши «гуй» с ручками и большие чаны «цзянь», служившие также зеркалом при наполнении их водой. В 9—7 вв. до н. э. возникли новые мотивы в орнаментах: «рыбья чешуя», «черепицы», «завитки», сцены борьбы человека с животными. С 5-го в. до н. э. строгая отвлечённость образов сменилась бо́льшей жизненностью. На бронзовых вазах, инкрустированных золотом, малахитом, бирюзой, изображались многофигурные сцены празднеств, охоты, битв, различные сооружения. Получили также распространение резные ажурные изделия из полупрозрачного нефрита, расписные лаки, ювелирные украшения, бронзовые зеркала с тонкими сложными узорами на оборотной стороне, резное дерево, шёлковые ткани, в которых в общий декоративный узор свободного и лёгкого рисунка вплетались отдельные изображения. В п е р и о д Х а н ь тонкостенные бронзовые сосуды, большей частью утилитарного назначения, имели простые, строгие формы, были почти лишены орнаментов и украшались только маскаронами около ручек и выпуклыми поперечными поясами. Разнообразнее стала техника: детали сосудов иногда отливались отдельно и припаивались, многие сосуды были не литыми, а коваными. Массивные бронзовые круглые зеркала украшались рельефными изображениями борьбы зверей, близкими к «зве-

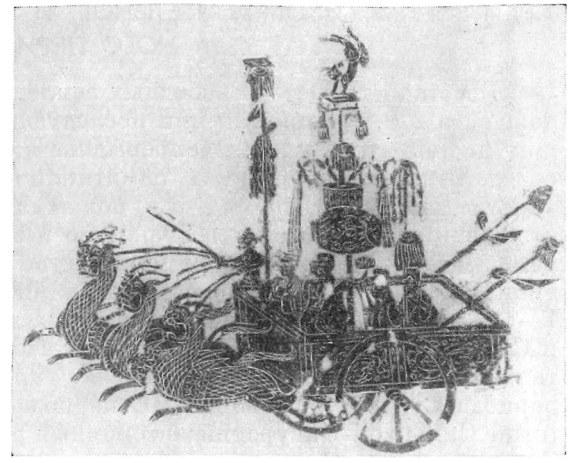
Изображения охоты и батальных сцен с бронзового сосуда «ху» из погребения в Чанша, провинция Хунань. Период «Воюющих царств».



«Чиновник». Стенопись в погребении в уезде Ваньду, провинция Хэбэй. 126—144.

риному стилю». Широко распространились расписные керамические сосуды с ярким геометрическим орнаментом и одноцветные со скульптурными поясами, покрытые зелёной глазурью; изделия из нефрита с мягкой моделировкой и хорошей шлифовкой поверхности камня — поясные пряжки, браслеты, эфесы мечей, подвески и фигурки животных. В погребениях сохранились фрагменты высокохудожественных тканей и вышивок по шёлку, в которых декоративные узоры сочетаются с изображениями всадников, бегущих животных и иероглифическими надписями.

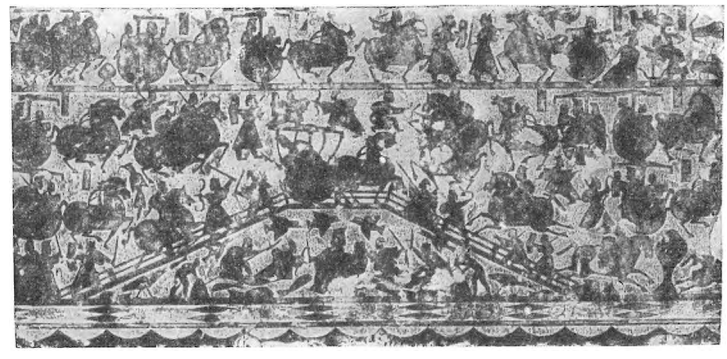
Первая дошедшая до нас картина, написанная на шёлке чёрной и красной тушью (31,5 *см* × 26 *см*, найдена в 1953—55 в одном из погребений в Чанша, провинция Хунань), относится к периоду «Воюющих царств». Это — изображение молодой женщины, наблюдающей за борьбой птицы с чудовищем. Композиция отличается тонкостью линейного рисунка, правдивой передачей движения и жестов, большой экспрессией.



«Колесницы с акробатом и актёрами». Резное изображение на камне из погребения в Иннане, провинция Шаньдун. Период Хань.

Фигура льва — «стража могилы». Чёрный мрамор. Период Хань.

В период Хань характер изобразительного искусства во многом определялся требованиями господствовавшей конфуцианской идеологии с её морализующими, назидательными идеями. Появился интерес к изображению реальной жизни, исторических событий, сцен из жизни знати и простых людей. В подземных залах погребения знатного сановника (126—144, открыто в 1955 в уезде Ваньду, провинция Хэбэй) сохранилась настенная живопись по известковому раствору, исполненная чёрной, коричневой, красной, жёлтой и синей красками. Остротой индивидуальной характеристики отмечены образы старых и молодых чиновников, слуг, стражников из многофигурной сцены погребальной процессии. В динамичных изображениях животных и птиц, расположенных в нижней части композиции, чувствуется уверенная рука художника, владевшего искусством линейного рисунка. Монументальная скульптура периода Хань представлена мраморными или песчаниковыми фигурами животных («стражи могил») у погребений знатных лиц (крылатые львы перед могилой семьи У, уезд Цзянсин, провинция Шаньдун, 147—163, и др.) или аллегорическими композициями (скульптурные группы у входа в погребение полководца Хо Цюй-бина, уезд Синпин, провинция Шэньси, ок. 120—117 до н. э., и др.), в которых обобщённость образа сочетается с интересом к передаче реальных черт. Ещё более ярко реалистические черты проявляются в плоских рельефах (на камне и кирпичах) из погребений. Исторические и мифологические сцены, расположенные горизонтальными рядами на каменных плитах погребения семьи У, проникнуты конфуцианской моралью и показывают назидательные сцены сыновней добродетели, верности жён и т. д. Рельефы на кирпичах погребений в провинции Сычуань (1 в. до н. э.— 1 в. н. э.) отличаются простотой и живостью трактовки, вниманием к бытовым сюжетам (сцены охоты, жатвы, добычи соли, пира, изображения мчащихся колесниц и архитектурных сооружений), интересом к воспроизведению пейзажа. Полны непосредственности исполненные с грубоватой наивностью терракотовые фигуры (иногда до 1 *м* высоты) слуг, танцовщиц, рудокопов, животных, птиц, фантастических хранителей могил, также обнаруженные в ханьских погребениях.

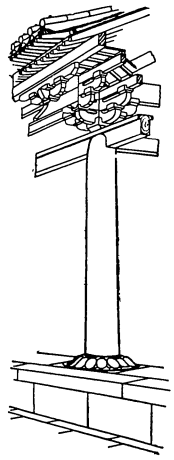


«Битва на мосту». Оттиск рельефа в гробнице семьи У, провинция Шаньдун. 147—163.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОГО ПЕРИОДА (3 в. — 30-е гг. 19 в.)

Восстания рабов и свободных земледельцев в конце 2 в. привели к распаду империи Хань, павшей в 220. На протяжении последующих 150 лет междоусобная борьба государств, возникавших на территории К., и непрерывное вторжение кочевых племён с С. разоряли страну. Многие города лежали в развалинах, памятники культуры были разрушены и разграблены. Образование царства Северная Вэй (386—534) положило начало новому объединению К. и развитию феодальных отношений. Налаживались хозяйство и экономика. Новая религия — буддизм, призывая к смирению, служила укреплению могущества феодальной знати. В искусстве на основе ханьских традиций, во взаимодействии с культурами Индии и Центральной Азии создавался новый стиль. 7—13 века в К.— период господства могущественных феодальных империй Тан (618—907) и Сун (960—1279). В искусстве танского времени большую роль играли архитектура и монументальная скульптура, отличавшиеся гармонией и простотой. Высшим достижением искусства периода Сун стала живопись. С периодами Тан и Сун совпадает расцвет искусства Синьцзяна (ныне Синьцзян-Уйгурский автономный район), игравшего роль посредника между К. и странами Средней Азии. Нашествие монголов в 13—14 вв. и установление их власти (династия Юань, 1280—1368) нанесли большой ущерб хозяйственной и культурной жизни К. Развитие искусства затормозилось. Лишь некоторых успехов достигли светская архитектура и живопись. Подъём экономической и культурной жизни в начале правления династии Мин (1368—1644) оставил большой след в искусстве: памятники зодчества, отличающиеся цельностью и единством стиля, изделия художественного ремесла, значительные произведения живописи. В 15—17 вв. растущие противоречия феодальной системы, острая социальная борьба нашли отражение и в художественной культуре К. Зародились новые виды, формы и жанры искусства. Ведущими стали бытовой жанр в живописи и книжная иллюстрация. Религиозная скульптура потеряла своё значение, светская приобрела декоративные функции. Большую роль играли прикладные искусства, развивалось народное художественное ремесло. После маньчжурского завоевания (династия Цин, 1644—1911), в период насильственного сохранения старых феодальных порядков, страна пришла в состояние полного разорения и упадка. В искусстве, несмотря на создание отдельных высокохудожественных произведений, появилась тенденция к канонизации уже выработанных приёмов. В крупных торговых городах продолжали развиваться ремёсла, широкое распространение получили гравюра и народный лубок. Ярким и самобытным было искусство Тибета (ныне Тибетский автономный район).

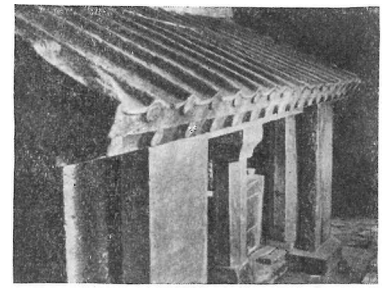
Архитектура эпохи феодализма, сохранившая многие традиционные черты древнего периода, носила классовый характер: типы сооружений, их размеры, декор были строго регламентированы в соответствии с новыми функциональными, идейными и эстетическими требованиями. Вместе с тем она зависела и от правил системы «фын-шуй» («ветер-вода»), в которых в форме наставлений, освящённых религией, отразились практические навыки зодчих. По правилам «фын-шуй» здания располагались строго по оси, проходящей с Ю. на С. Главным фасадом служила продольная сторона здания, выходящая на юг.



Деревянная конструкция доугун.

Ведущая роль в архитектуре принадлежала деревянному зодчеству, в основе которого лежали 5 основных типов сооружений. Наиболее распространён четырёхугольный в плане, одноэтажный павильон — «дянь», разделённый колоннами на 3 продольных нефа. Сооружения (дворцы, тронные залы, храмы) возводились на 2—3-ярусной каменной платформе и могли иметь галерею — круговую или со стороны главного фасада. Второй тип — «лоу», или «гэ»,— многоэтажное прямоугольное здание с обходными галереями. Третий тип — «тай»,— небольшая деревянная беседка на очень высоком каменном основании. Четвёртый и пятый типы — «тин» (беседка в парке) и «лан» (галерея). В основе каждого типа лежит простейшая ячейка каркаса, образованная четырьмя деревянными столбами и системой балок перекрытия. Разнообразное сочетание этих ячеек создаёт конструктивную и пространственную основу самых различных зданий — от сложных по композиции дворцов и храмов до изящных парковых построек и жилых домов, отличающихся логической простотой структуры. Стены не являются конструктивным элементом, служат лишь перегородками и часто спрятаны в тени портиков. Изогнутая крыша (т. н. «летящая кровля») как бы парит в воздухе, поддерживаемая лишь лёгкими столбами и деревянными ярусными кронштейнами «доу-гун», расположенными поверх выступающих наружу концов балок перекрытия. Большое значение придаётся окраске здания,

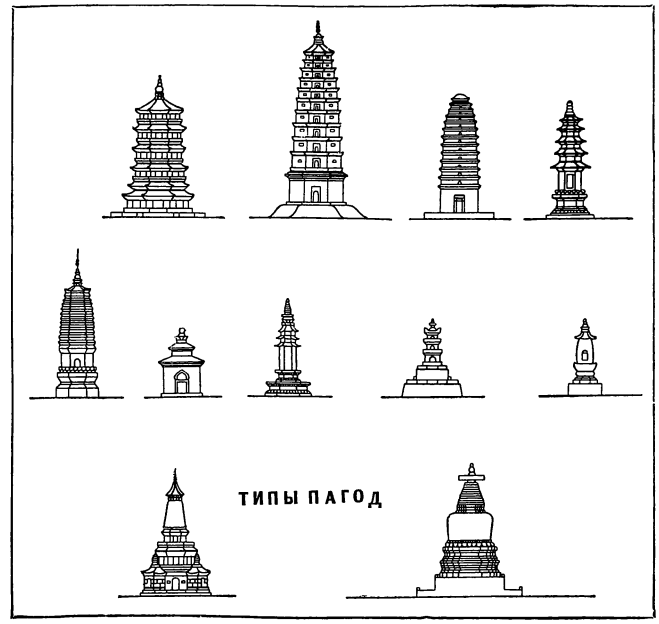
в более позднее время — резьбе и росписи. Каменное зодчество в китайской архитектуре играло второстепенную роль, но оставило ряд интересных сооружений — крепостные укрепления, мосты, пагоды и т. д.



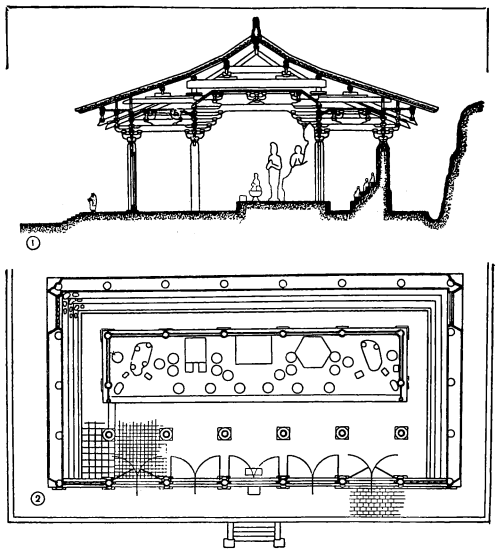
Глиняная модель жилого дома. Период Северная Вэй.

В период Северная Вэй (4—6 вв.) развитие феодальных отношений изменило значение города, ставшего средоточием ремесла и торговли, и его планировочную структуру. Сохранялись крепостной характер города, регулярная планировка и деление на замкнутые кварталы, но императорский дворец с этого времени располагался в северной части города и отделялся широкой магистралью от жилых и торговых кварталов (Е, или Ечэн, в современной провинции Хэбэй,— столица династии Северная Вэй, и др.). Такое двухчастное деление городов сохранялось до 10 в. Распространение буддизма привело к появлению новых видов культовых сооружений — пещерных храмов и башен-пагод. Пещерные храмы — в *Дуньхуане*, на горе *Юньган*, *Майцзишань*, Тяньлуншань (близ *Тайюаня*), Лунмынь (близ *Лояна*) — высекались в скалах. Построение их внутреннего пространства напоминало «чайтья» (см. *Индия*). Храмы имели большей частью план квадрата или вытянутого прямоугольника, внутренние стены чётко разделялись на ярусы с нишами, в которых помещалась скульптура. Островерхие или уступчатые потолки поддерживались каменным столбом, копирующим формы деревянных пагод, и украшались росписями. Среди многочисленных храмов Юньгана встречаются овальные в плане с округлым потолком и галерейного типа без столба посредине. В конце 6 в. появились пещерные храмы с наружной пристройкой. Пагода, как тип сооружения, также восходит к индийскому зодчеству. В буддийских монастырях пагоды служили хранилищами («шиита») реликвий, статуй, канонических книг, религиозной живописи, молельнями («фута»), жилыми помещениями («шелита»). Отдельно стоящие пагоды («мута») играли роль мемориальных памятников или обозначали священное для буддистов место. Пагоды «гусаота», стоявшие на берегах рек и морей, служили маяками. Очень редко пагоды использовались как дозорные башни — «ляодита» (пагода в провинции Хэбэй высотой 82 *м*). Ранние деревянные пагоды (известны по историческим документам и сохранившимся в пещерах Лунмыня и Юньгана каменным изображениям) имели традиционную форму многоэтажных башен «лоу» и лишь увенчивались типичным для индийских башнеобразных культовых построек навершием — «пань» в виде «ступа» (см. *Индия*). Самая ранняя из сохранившихся пагод — Сунъюэсы на горе Суншань (провинция Хэнань, 520) — сложена из лёссовой глины и облицована кирпичом. Расположенная на двенадцатигранном основании конусообразная башня разделена на 15 постепенно уменьшающихся кверху ярусов и увенчана символическим изображением ступа. Строгий линейный ритм, геометризм объёмов, характерные для башен ханьского времени, обогатились здесь индийской пластичностью форм и орнаментикой в виде изогнутых вокруг окон рельефных арок.

Пагода-столб в пещерном храме Юньгана. 5 в.



Объединение страны в 6 в., способствовавшее развитию торговли, повлекло за собой строительство дорог, каналов (*Великий канал* и др.), выполненных из камня арочных

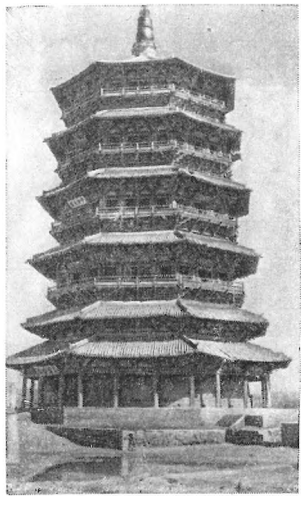


Большой павильон монастыря Фогуансы в провинции Шаньси. 857. 1. Разрез. 2. План.

мостов. Известный памятник каменного зодчества этого периода — мост через реку Сяохэ в Чжаосяне, провинция Хэбэй (607, строитель Ли Чун), с длиной пролёта большой арки 37,5 *м* и высотой 7 *м*.

Период Тан (7—10 вв.) города, сохраняя основные черты предыдущих эпох, отличались особой завершённостью и чёткостью планировки (Лоян, Чанъань, ныне *Сиань*, и др.). Прямоугольный, почти квадратный в плане г. Чанъань, окружённый крепостной стеной, был разделён прямыми улицами на кварталы («фан»), замкнутые глинобитными стенами. Центральная улица вела ко дворцу и перед императорским городом, где размещались резиденции знати и канцелярии, достигала 150 *м* ширины. Ансамбль императорского дворца, также обнесённый стеной с башнями и воротами, находился в сев. части города, а с З. и В. от главной магистрали симметрично располагались рынки, храмы и общественные здания. Деревянные дворцовые сооружения периода Тан не сохранились, но представления о них дают изображения в живописи, весьма точно воспроизводящие спокойные и строгие здания (свиток «Дворец в Лояне» и др.). По сохранившимся в провинции Шаньси зданию храма Наньчаньсы (782) и Большому павильону («Дадянь») монастыря Фогуансы (857) можно судить, что сооружения танского времени отличались некоторой тяжеловесностью пропорций и преувеличенными размерами деталей. Судя по письменным источникам и изображениям, к этому времени окончательно сформировались принципы построения дворцовых и храмовых ансамблей, в которых основные здания размещались одно за другим по главной оси комплекса, проходившей с Ю. на С., и разделялись большими дворами, замыкавшимися с зап. и вост. сторон зданиями второстепенного значения (в некоторых дворцовых комплексах число дворов доходило до 20). Такое построение ансамбля, в основу которого легли оба типа планировки жилой усадьбы (сыхэюань и саньхэюань), сложившиеся ещё в Древнем К., сохранялось на протяжении последующих веков. В период Тан появилась и система трёх тронных залов («дянь»), расположенных друг за другом на трёхъярусной земляной, облицованной мрамором платформе; эти залы достигали больших размеров (до 120 *м* в длину). Окончательно сложились и конструктивно-эстетические принципы дворцово-храмовой архитектуры и утвердилось право применения доу-гунов только в этих типах зданий.

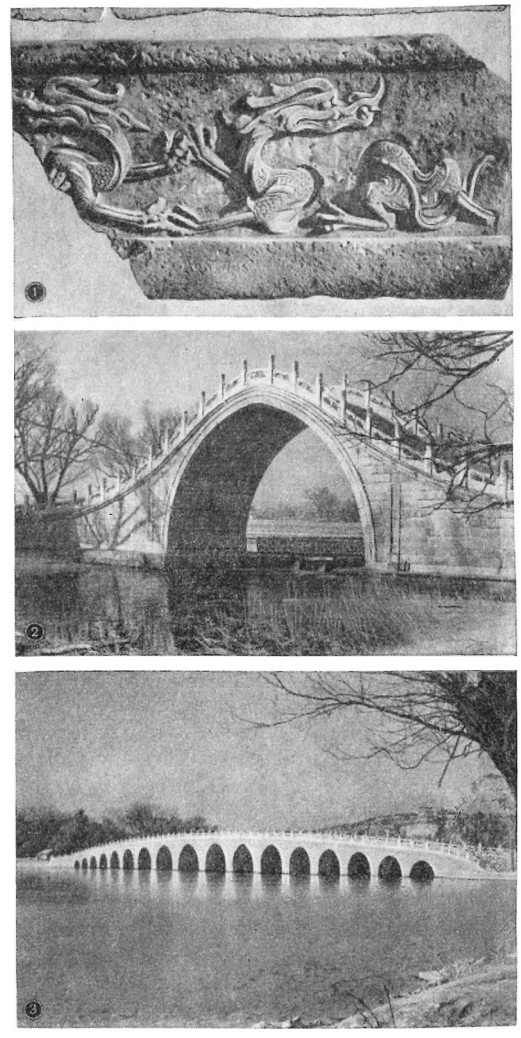
Пагода Шицзята храма Фогунсы в Инсяне, провинция Шаньси. 1056.



Монументальность и простота присущи каменной архитектуре этого периода. Обычно это — четырёхугольные в плане пагоды, стоящие на высоком основании. В них почти отсутствуют украшения, за исключением геометрического орнамента на карнизах (пагоды Даяньта — «Большая пагода диких гусей», 652, и Сяояньта — «Малая пагода диких гусей», 707, обе близ Сианя).

Архитектура периода Сун (10—13 вв.) основывалась на традициях зодчества танского времени, но имела свои отличительные черты. Жилые кварталы городов перестали обноситься стенами, дворец размещался в центре города, появились парадные галереи «цяньбулан», соединявшие южные ворота императорского города с главными южными воротами дворца. Улицы города застраивались сплошным рядом лавок, мастерских, харчевен (застройка Бяньляна, ныне *Кайфын*). Новые принципы легли в основу планировки столиц последующих периодов — *Нанкина*, *Пекина* и др. Конструкции деревянных зданий становятся легче и изящнее, здания окружаются открытыми галереями («лан»), появляются многоярусные крыши, формы которых становятся мягче, увеличивается изогнутость линий. Карнизы, доу-гуны, балки украшаются резьбой и росписью (дворец Дачэндянь, 1018, в *Цюйфу*, и др.). Пагоды получают шести- и восьмигранные планы и более утончённые формы (кирпичная пагода Хуцюта, 7—10 вв., в *Сучжоу*, и др.), многие украшаются скульптурой, облицовываются керамической плиткой. Глазурованным кирпичом

цвета ржавого железа отделана тринадцатиярусная восьмигранная пагода Тета («Железная пагода») в Кайфыне (1041). Её выступающие крыши поддерживаются доу-гунами, имитирующими в кирпиче деревянные конструкции. Прочностью и особым разнообразием форм отличались деревянные пагоды. При постройке сохранившейся деревянной пагоды Шицзята храма Фогунсы в Инсяне (провинция Шаньси, 1056) было использовано более 60 видов доу-гунов. Успехи архитектуры получили отражение в теоретическом труде Ли Мин-чжуна «Методы архитектуры» («Ин цзао фа ши», 1103). При династии Южная Сун (1127—1279), когда столица К. была перенесена в *Ханчжоу*, развернулось строительство императорских парковых резиденций (первый дворцовый ансамбль такого типа — Дамингун в Чанъане, 8 в.), в которых главный комплекс сохранял осевое построение и занимал доминирующее положение, а остальные постройки — павильоны («дянь»), беседки («тай» и «тин»), галереи («лан»), мосты свободно располагались в парке. Изящные лёгкие здания на высоких основаниях покрывались росписью и увенчивались яркими по цвету черепичными крышами. Планировка парков предусматривала создание интересных аспектов, расположение архитектурных сооружений в наиболее выигрышных местах, включение в ансамбль искусственных или естественных водоёмов, холмов и окружающего пейзажа. Миниатюрным повторением парковых резиденций являлись дома-сады (известны с 5 в.), широко распространившиеся в этот период в юж. городах — Сучжоу, Ханчжоу, Янчжоу (провинция Цзянсу).

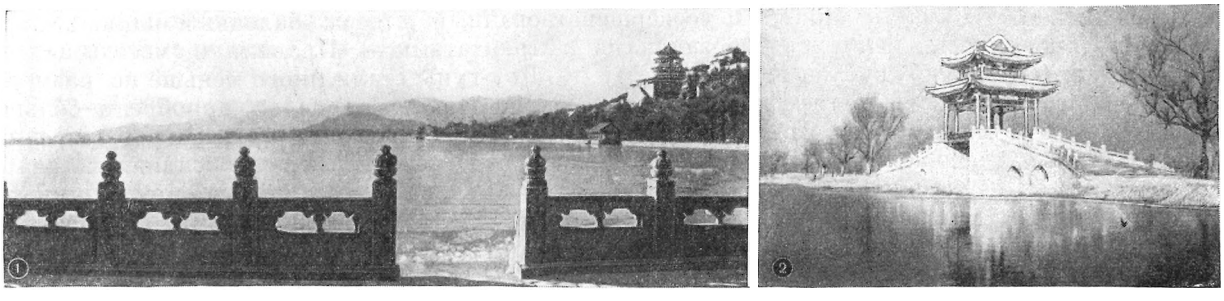


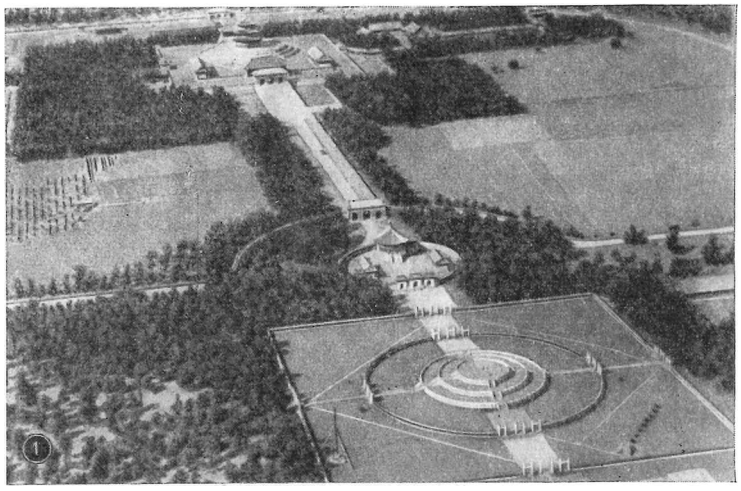
1. Ли Чун. Перила моста в Чжаосяне, провинция Хэбэй. 607. 2. «Верблюжий мостик». 3. Мост Шицикунцяо. (№№ 2 и 3 — в парке Ихэюань, Пекин).

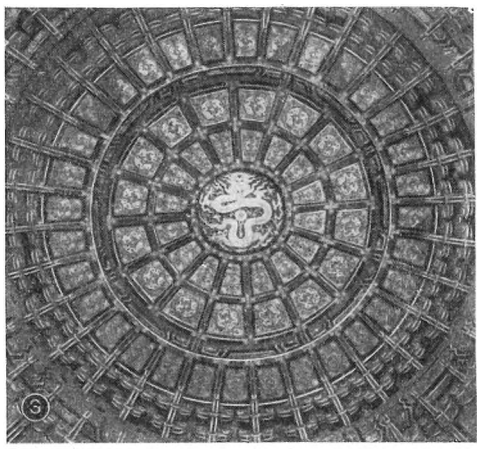
В период монгольской династии Юань (13—14 вв.) основное внимание уделялось светской архитектуре: перестраивались обширные городские ансамбли, возводились роскошные дворцы. Из Средней Азии были заимствованы способы производства цветных глазурей, и с этого времени крыши дворцов, храмов и парковых сооружений покрываются золотистой, синей, зелёной черепицей богатых оттенков. Немногочисленные пагоды юаньского времени либо продолжают традиции предшествующих эпох, либо воспроизводят ламаистские бутылеобразные пагоды, т. к. многие архитекторы, работавшие при дворе, были выписаны из Тибета или Непала («Белая пагода» в Пекине, 1271, строитель — непалец Анико).

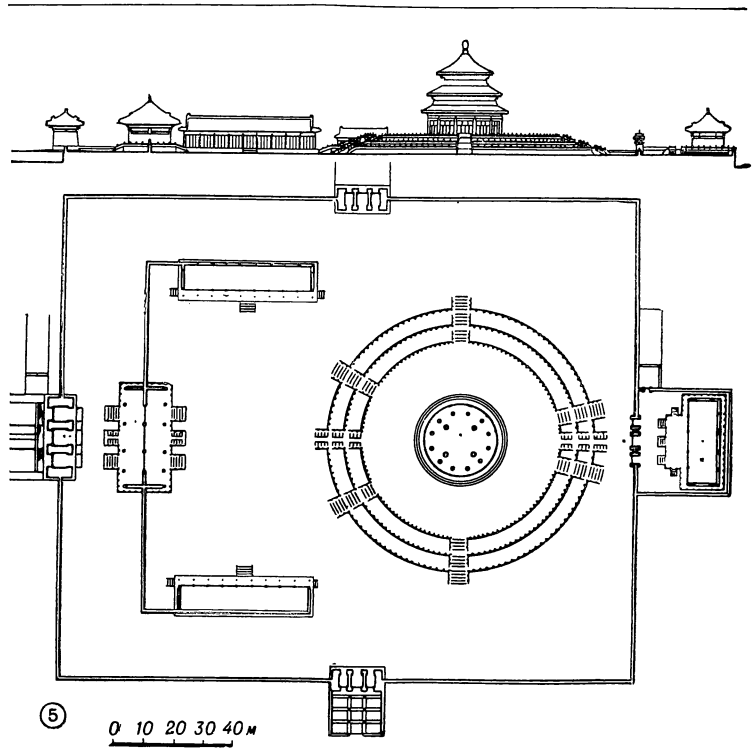
В период Мин (14—17 вв.) продолжалось строительство *Великой Китайской стены*, возводились укреплённые города, большие архитектурные комплексы дворцовых зданий и храмов, пагоды, жилые усадьбы, число дворов в которых доходило до 100, и т. д. В планировке и строительстве

Парк Ихэюань в Пекине. 16—18 вв. 1. Озеро Куньминху. 2. Беседка («тин») в парке.





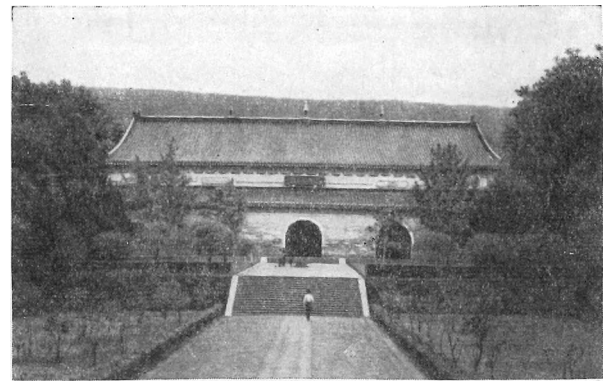




Ансамбль «Храма неба» в Пекине. 1420—1530, перестроен в 18—19 вв. 1. Вид сверху. 2. Храм Хуанцюнъюй. 1530, реконструкция 1752. 3—5. Храм Циняньдянь. 1420, восстановлен в 1889: потолок (3), лестница (4), разрез и план (5).

использовались традиционные приёмы и усовершенствованный стоечно-балочный каркас. Строительство подкреплялось специальными законами и трактатами — «Правила и методы ведения строительства» («Цин гунбу гунчэн цзофа цзэле») и др. Доу-гуны стали много меньше по размерам, колонны—более стройными, подъём крыш — круче, и сооружения в целом приобрели бóльшую динамичность и гармонию форм. Наряду с деревом в дворцово-храмовой архитектуре шире применяются камень и особенно кирпич. Получает распространение тип храма «уляндянь» — «безбалочный храм», — кирпичное здание с полуциркульным сводом, с деталями, копирующими формы деревянных сооружений (храм монастыря Лингусы в Нанкине, 1398,и др.). В этот период был почти заново отстроен Пекин, ставший столицей К. Принципы регулярной, строго симметричной планировки соединены здесь с асимметрией и живописностью больших парков, искусственных озёр,

холмов, оживляющих город. В сев. части — «Внутреннем городе», расположен «Императорский город», внутри которого в 15 в. был построен «Запретный город» — ансамбль из ряда комплексов (в т. ч. «Древние дворцы» — Гугун), расположенных по оси и разделённых дворами; в центре Гугуна — павильон для государственных церемоний Тайхэдянь. В юж. части — «Внешнем городе», образовавшемся в 16 в., среди многочисленных памятников выделяется ансамбль «Храма неба» (1420—1530), состоящий из двух круглых храмов и беломраморного ступенчатого алтаря. Роскошные дворцовые ансамбли, храмы, многоярусные пагоды, жилые усадьбы резко выделялись на общем фоне одноэтажных городских построек (в этот период получил распространение тип жилого дома с выходящими на улицу лавками) и глинобитных лачуг бедноты. Масштабы и пространственный размах строительства ощущаются и в мемориальных сооружениях периода Мин, в частности в комплексе захоронений императоров минской династии — Шисаньлин, расположенном в долине у горы Тяньшоушань, близ Пекина. Вход к погребениям отмечен пятипролётной мраморной аркой, башней с воротами и «дорогой духов» с 24 фигурами животных и 12 фигурами воинов, олицетворяющих охрану покоя усопших. Каждое из 13 погребений включает в себя ворота, храмы, подземные дворцы, гробницы. В центре комплекса — ансамбль Чанлин — погребение императора Юнли с одним из самых больших деревянных зданий К.— жертвенным храмом Лэнъэньдянь.

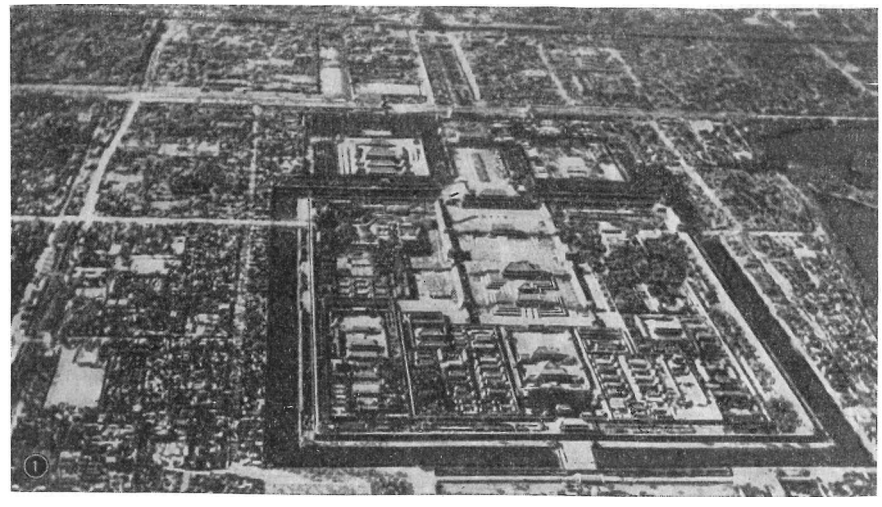


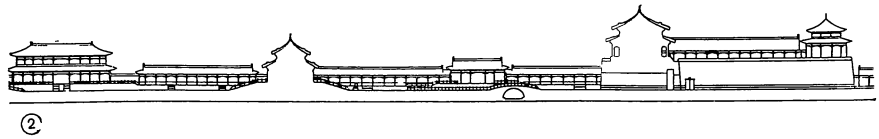
«Уляндянь» («безбалочный храм») монастыря Лингусы в Нанкине. 1398.

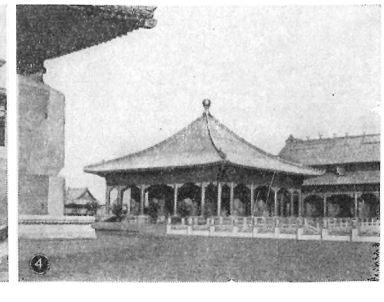
Неотъемлемой частью архитектуры в этот период становятся также малые формы — курильницы, декоративные вазы, постаменты для скульптуры, каменные и деревянные почётные ворота «пай-лоу». В росписях наружных стен и интерьеров применяются яркие краски и золото. Дальнейшее развитие получает парковая архитектура.

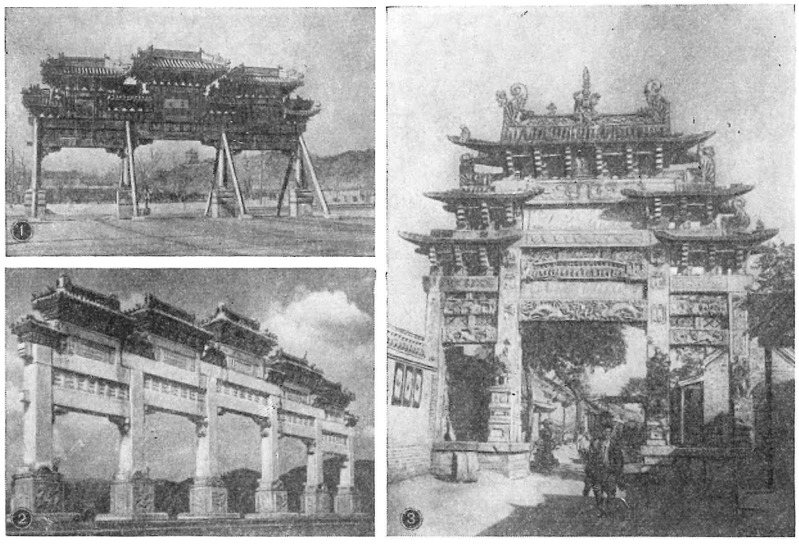
В 18—1-й половине 19 вв. (период Цин) возрастает декоративная пышность зданий, утрачивается целостность сооружений. Использование разнородных материалов и сопоставление боль-

«Запретный город» в Пекине. 15 в. 1. Общий вид сверху. 2. Разрез дворцового комплекса Гугун. 3. Ворота Умынь. 4. Павильон Чжунхэдянь.









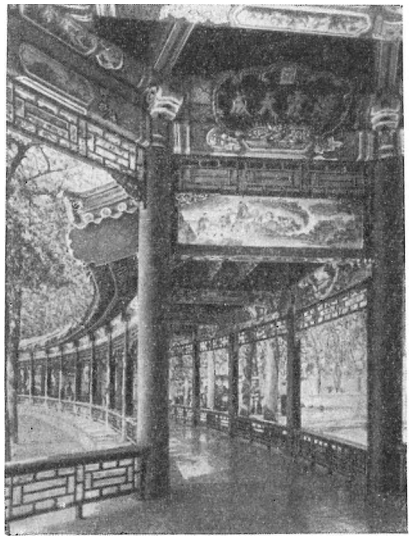
Мемориальные ворота «пай-лоу». 1. Деревянные в парке Ихэюань в Пекине. 2. Мраморные в императорском погребальном комплексе Шисаньлин. 1541. 3. Каменные в провинции Шаньдун. 18 в.

ших и мелких форм приводят к дробности сооружений. Крыши, покрытые золотистой черепицей, приобретают то восьмигранные, то волнообразные формы. Во многих постройках роль прикладного и орнаментального искусства оказывается гораздо значительнее роли самой архитектуры.

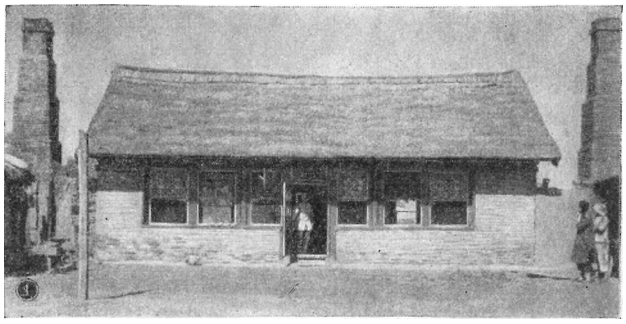
Разнообразие климатических условий К. нашло отражение в народной архитектуре. На С. массивные постройки складываются из сырцового кирпича, крыша покрывается соломенными циновками, поверх которых укладывается черепица. В центральных районах стены домов чаще всего сооружают из стволов бамбука и покрывают илом или известью. В таких домах верхний этаж шире нижнего, т. к. балки нижнего этажа сильно выступают за столбы-опоры, образуя нависающую часть постройки. На Ю. строят деревянные здания с высоко поднятыми углами крыш, встречаются также дома на сваях с лёгкими деревянными конструкциями и выступающей черепичной крышей. Иногда строятся деревянные 4—5-этажные дома, насчитывающие 100—200 помещений: первый и второй этажи, где располагаются парадные комнаты и кладовые, не имеют окон, верхние, отведённые под жильё, освещаются узкими оконцами. В горных районах — дома пещерного типа и постройки, искусно прикреплённые к склонам крутых гор. Во многих районах К. встречаются квадратные или круглые в плане дома, напоминающие крепости, а также войлочные юрты.

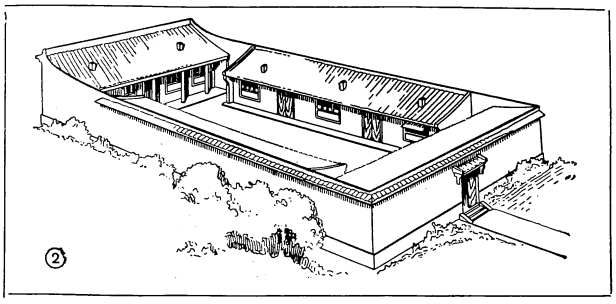
Своеобразна архитектура автономных районов К.— Тибета и Синьцзяна. Основная черта архитектуры **Тибета** — её суровая монументальность. Таковы тибетские культовые постройки: монастыри, окружённые несколькими кольцами замкнутых стен, строившиеся по строгим буддийским канонам, с главным храмом, обращённым на север, и мощёной площадью перед ним, «субурганы» — бутылеобразные каменные или кирпичные башни для хранения буддийских реликвий, облицованные золотом или медью («Белый субурган» в Джангдзе). Характерный тип тибетского жилого дома — каменное четырёхугольное в плане сооружение крепостного характера со скошенными, суживающимися кверху стенами и плоской крышей. В центре располагается двор, невидимый снаружи и образующий открытый колодец. Дома белятся известью, двойные карнизы здания и обрамление высоко расположенных окон выделяются тёмной краской, под крышей проходит расписной фриз. Первые этажи не имеют постоянных лестниц, используются приставные. Наиболее типичные черты средневековой дворцовой архитектуры Тибета сконцентрированы во дворце-крепости Потала в *Лхасе* (начат строительством в 7 в., окончен в 16—17 вв.). Построенный на горе ансамбль умело связан с пейзажем и доминирует над городом. Главное здание — «Красный дворец», выделяется из общей массы построек пятью золотыми павильонами на кровле и своей тёмно-красной массой контрастирует с белыми стенами остальных зданий. Внутри «Красного дворца» — парадные тронные залы, галереи, украшенные стенными росписями, многочисленные резные колонны, расписанные яркими красками, золотые статуи, инкрустированные кораллом и бирюзой.

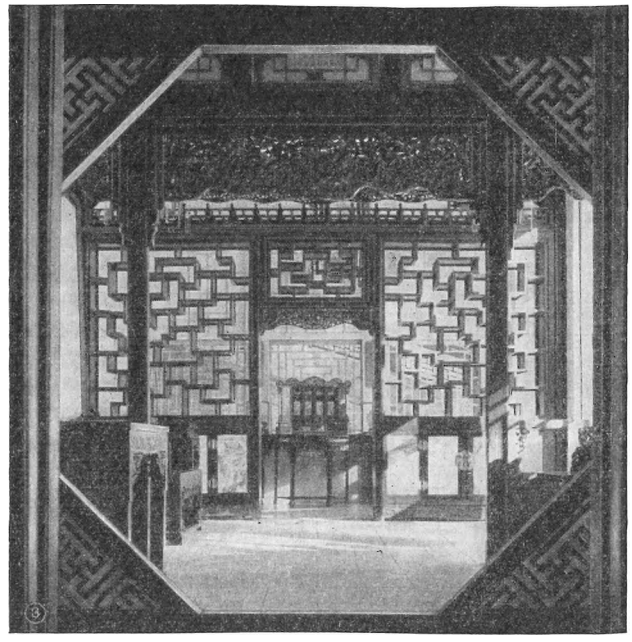
Галерея Чанлан в парке Ихэюань в Пекине.



В архитектуре **Синьцзяна** основные виды культовых построек были заимствованы из Индии — ступа, чайтья, монастырь-



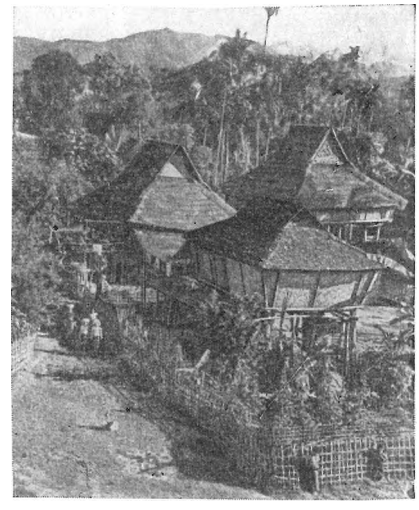




Жилые дома. 1. Общий вид жилого дома. 2. Аксонометрия жилого дома с внутренним двором. 3. Жилое помещение в дворцовом комплексе Гугун.

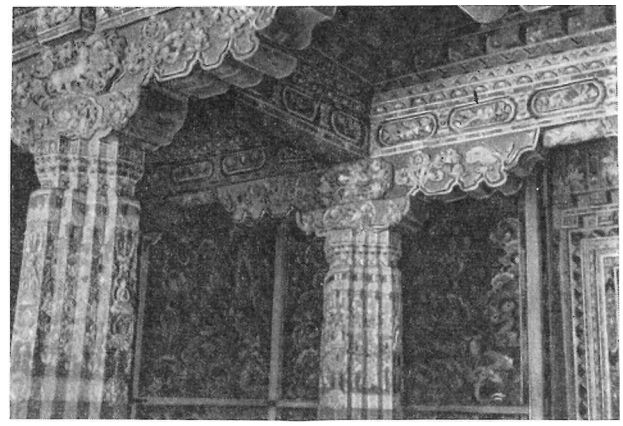
«вихара», пещерные храмы. Ступа 2—7 вв. — массивные сооружения в виде цилиндра, переходящего в полушарие, на крестообразном или квадратном ступенчатом подножии с лестницами по осям. Основания ступа и ограды покрывались мелким орнаментом и рельефными изображениями сцен из буддийских легенд (ступа в Хотанском оазисе). С 7—9 вв. формы ступа меняются, пропорции становятся более стройными и вытянутыми, основание усложняется многочисленными выступами (ступа в Турфанском оазисе, в Идикутшари). Синьцзянские храмы — обычно небольшие здания с плоскими, сводчатыми или куполообразными перекрытиями. В центре храма — столб с нишами для статуй Будды или святых. Монастыри представляли собой дворы или залы, обнесённые высокими стенами и окружённые кельями и хозяйственными постройками. Материалом служил сырцовый, реже обожжённый кирпич или пахса (блоки из битой глины). На С. Синьцзяна монастыри и храмы часто вырубались в обрывистых склонах ущелий. Они сохраняли форму наземных сооружений с воспроизведением перекрытий и соединялись между собой деревянными или глиняными (на деревянном каркасе) платформами, внутренними или внешними лестницами и галереями. Внутри храмы украшались росписями и скульптурой.

Жилые дома из бамбука в провинции Юньнань.



Изобразительное искусство. В период Северная Вэй (4—6 вв.) в искусстве сказалось распространение буддизма. Настенные росписи буддийских скальных храмов (*Юньган*, *Майцзишань*, Лунмынь близ *Лояна*, *Дуньхуан*), выполненные лёгкими клеевыми красками по сухому грунту (светло-зелёные, голубые, коричневые, красные, серые тона), соединяют в себе религиозно-догматическое и светское начала: наряду со сценами из буддийских легенд здесь встречаются добуддийские образы духов и фантастические существа народных мифов, бытовые сцены (пахота под дождём, рубка леса, охота на оленей в горах и др.). Вытянутые пропорции, динамичная композиция, графичность исполнения, присущие китайскому искусству, соединены здесь с декоративностью, условностью и стилизацией, иконографическими канонами буддийского искусства. В этот период получила распростра-

нение станковая живопись в форме длинных горизонтальных (для рассматривания на столе) и вертикальных (для украшения стен) свитков. Она выполнялась эластичной волосяной кистью, тушью и водяными красками на специально обработанном шёлке или бумаге. Успехи живописи в 5 в. были закреплены законами в форме шести лаконично выраженных правил (сформулированы художником *Се Хэ*) с требованием внимательного изучения натуры, передачи внутренней сущности изображаемого, понимания значения линии и красочного пятна. О связях с искусством периода Хань позволяют судить дошедшие до нас в копиях два свитка художника *Гу Кай-чжи* («Наставление придворным дамам», «Легенда о фее реки Ло»). Девять сцен первого свитка и сопровождающие их подписи проникнуты конфуцианскими идеями о моральном совершенствовании. Стремление передать душевное состояние человека сочетается здесь с попытками изображения пейзажа, бытовых предметов. Для стиля обоих свитков характерны текучие линии рисунка, ритмичная композиция.

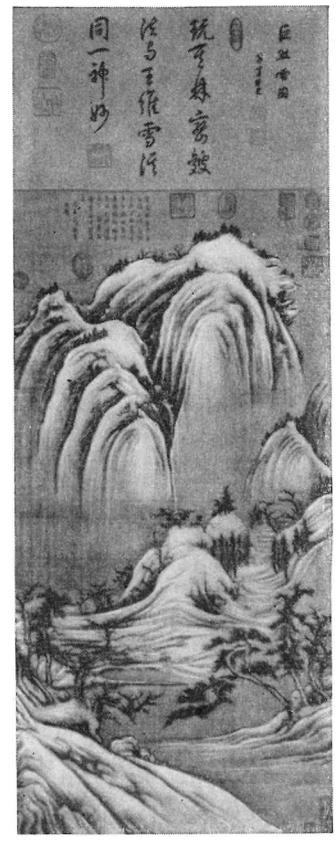


Часть интерьера дворца Потала в Лхасе. Тибет. 16 — 17 вв.

4—5 вв.— период расцвета китайской каллиграфии (появилась в 1 в.), тесно связанной с живописью: в основе многих иероглифов лежит изображение реальных предметов; и картины и иероглифы исполнялись кистью; и живопись и каллиграфия отличались чувством ритма, красотой линий. Образцы скорописного каллиграфического письма («цао-цзы»), сохранявшегося на протяжении многих веков, были созданы каллиграфом Ван Си-чжи (307—365) и его сыном Ван Синь-чжи.

В период Тан (7—10 вв.) определились основные жанры станковой живописи: пейзаж, портрет, бытовая живопись, жанр «цветы-птицы». Сюжеты живописи были тесно связаны с поэзией, с устным народным творчеством, символическими образами, природой и бытовыми явлениями. В ней преобладали созерцательные настроения, а драматические стороны жизни не затрагивались. Эстетические воззрения, сложившиеся в этот период, нашли выражение в труде Чжан Янь-юаня «Заметки о знаменитых художниках Китая» («Ли дай мин хуа цзи»; 1-я пол. 9 в.), в котором живопись рассматривалась как средство воспитания и укрепления принципов «правильного поведения людей» и считалась доступной лишь для узкого круга аристократии. В период Тан создаётся также творческий метод изображения пейзажа («шань-шуй» — «горы-воды»), посредством которого художники стремились выразить свои мысли, чувства и настроения. Наполненный эмоциональным ощущением безграничности мира пейзаж не писался с натуры. На основе внимательного изучения природы художники создавали выдуманную идеальную композицию, чаще всего с очень высоким горизонтом. Каждый предмет занимает определённое место и имеет либо символическое значение (сосна — долголетие, пара уток—нерасторжимая любовь), либо помогает вскрыть различные образные представления, связанные с природой. Своеобразная воздушная перспектива (размывы туши, создающие впечатление туманной дымки и глубины пространства) соединяется с противопоставлением планов, ритмичным соотношением больших и малых форм. Человек не играет активной роли в пейзаже и обычно охвачен общим созерцательным настроением. В танский период пейзаж отличался декоративностью, плоскостностью и условностью форм. Получили распространение и две манеры изображения среды и предметов: линейная, графическая и живописная, создаваемая размывами туши. Представителями графического направления в период Тан были художник *Ли Сы-сюнь*, в творчестве которого выразительная линия рисунка сочеталась со сложной дробной композицией и широким использованием декоративных приёмов (яркие краски, золотые контурные линии и т. д.), его сын Ли Чжао-дао (работал в 670—730), *Ли Чэн*. В этой же манере исполнен сохранившийся свиток «Дворец в Лояне», в котором блестящая техника линейного рисунка сочетается с гармонией цветовых отношений. Дворец с его стройными колоннами, черепичными крышами, галереями и террасами, фигуры людей, любующихся открывающимся

У Дао-цзы. «Рождение принца Гаутамы» (фрагмент). 8 в. Национальный музей. Токио. Япония.



Цзюй Жань. «Снег». 10 в. Музей Гугун. Пекин.

пейзажем, пронизаны голубым цветом, как бы растворённым в общем золотистом фоне, что придаёт всему свитку большую декоративность. Тонкие линии, проведённые одним волоском кисти, точно передают мельчайшие архитектурные детали и дают представление о конструктивных особенностях зодчества того времени. Многие произведения в живописной манере созданы художником *Ван Вэем*. Добиваясь богатства тонов размывами одной только чёрной туши, он создал лирические пейзажи, возвышенные и обобщённые образы природы.

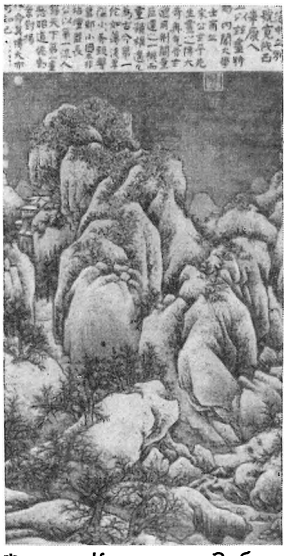
Жанровая живопись танского времени ограничивалась изображением сцен из жизни придворной и чиновной знати или исторических событий, идеализируя действительность. В произведениях *Янь Ли-бэня* («Тринадцать императоров») нашли отражение традиции более раннего времени и сохранялась некоторая каноничность. Живопись *Чжоу Фана* и Чжан Сюаня (работал в 713—742), посвящённая изображению придворной жизни, отличалась большей непосредственностью бытовых наблюдений и свободой в показе действия. В картине *Хань Хуана* «Собрание учёных» даны острые портретные изображения. Композиции на буддийские темы писали художники *У Дао-цзы* и другие. Стремление к реалистическому изображению действительности, основанному на изучении натуры, было свойственно художникам-анималистам. Фигуры животных в картинах Хань Ганя (работал в 720—760) и др., написанные в различных ракурсах и подчёркнутые выразительными линиями контура, отличаются большой жизненностью.

В период Тан богаче и разнообразнее становятся и сюжеты росписей буддийских храмов. Многофигурные композиции религиозных сцен в Дуньхуане, рисующие картины буддийского рая или торжественные диспуты и приёмы, дополняются пейзажем, приобретают бóльшую декоративность. Движения фигур мягки и плавны, отдельные изображения монахов и бодхисатв носят светский характер. Характерны округлые лица, пластичные изгибающиеся фигуры. Религиозные композиции дополняются реалистически выполненными жанровыми сценами, изображающими грациозных танцующих женщин, скачущих всадников, бурлаков, тянущих лодку, торговцев, носильщиков и т. д.

В период «Пяти династий» («У-дай»; 907—960) при дворах отдельных княжеств в Нанкине и др. были организованы первые академии живописи, где большое значение придавалось вопросам техники и мастерства и изучались теоретические положения прошлого. Дальнейшее развитие получила жанровая живопись. В горизонтальном свитке Гу Хун-чжуна (910—980) «Ночная пирушка» воспроизведены сцены из жизни знатного вельможи Хань Си-цзая. Дополняя реалистические традиции танского времени, художник сравнительно скупыми средствами старается создать выразительные, конкретные образы, подчеркнуть разнообразие человеческих характеров. В пейзажной живописи особое значение приобрёл монохромный пейзаж, глубоко и обобщённо передававший явления природы (творчество художников *Дун Юаня*, *Цзюй Жаня* и др.). В *Чэнду* получил развитие новый жанр живописи «цветы-птицы» (возник в конце периода Тан). Художник *Сюй Си* — основоположник «бескостной», т. е. бесконтурной, живописи, мастерски писал цветы и птиц в эскизной манере при помощи тонкой градации тонов и лёгких прозрачных размывов краски (позже в той же манере работал *Цуй Бо*). Его современник Хуан Цюань работал в более детализирующей манере, очерчивая формы тонкой, выразительной линией контура.

Цуй Бо. «Бамбук и чайка». Около 1070. Музей Гугун. Пекин.

В период Северная Сун (960—1127) художественная жизнь страны сосредоточилась при императорском дворе в новой столице Бяньляне (ныне *Кайфын*), где в 1112 императором Хой-цзуном (*Чжао Цзи*) была создана Академия живописи (су-



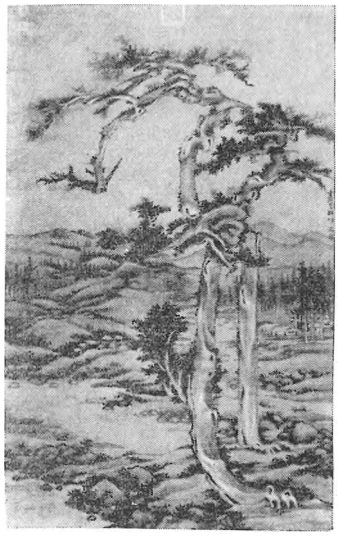
Фань Куань. «Заброшенный храм в заснеженных горах». 11 в. Музей Гугун. Пекин.

ществовала до 1127). Главным её творческим принципом было внимательное и непосредственное изучение и копирование натуры при соблюдении установленных законов живописи. Находясь под контролем императора, члены академии во многом подчинялись его вкусам и указаниям, что нашло отражение в выборе сюжетов и в ряде живописных приёмов (напр., особая детализация отдельных изображений). В сунский период ещё большее значение приобретает пейзаж, отразивший космические представления натурфилософии даосизма. С ней связаны и требования передачи в живописи сущности предмета («ли»), жизненной силы («шень») и духа («ци»). Внимательно изучая явления природы, художники наделяли её, как живое существо, различными чувствами и переживаниями. Мир изображался бескрайним, могучим, полным сурового величия, что нашло выражение в творчестве художников монохромного пейзажа *Го Си*, *Фань Куаня*, *Ми Фэя*, *Ми Ю-жэня*, а позднее *Лю Сун-няня* и *Гао Кэ-гуна*. После завоевания Бяньляна кочевниками-чжурчжэнями художественная жизнь сосредоточилась на Ю. страны (период Южная Сун, 1127—1279), в новой столице — *Ханчжоу*, где в 1138 вновь была организована Академия живописи.

Тяжёлые годы поражения страны нашли отражение в пейзаже, в котором появились ноты тихой грусти, более человечное, интимное отношение к действительности (творчество *Ма Юаня*, *Ся Гуя* и др.). Ма Юань изображал одиноких рыбаков на осенней окутанной туманом реке, отшельников-учёных, сидящих в созерцании природы среди горного пейзажа. Он ввёл новые приёмы — асимметричную композицию («пейзаж, сдвинутый в угол»), резкие, ломаные линии штриховки («большие удары топора»); пространство и среда передавались тончайшими нюансами туши. Выделяя и подчёркивая передний план и едва намечая даль, как бы растворяющуюся в дымке тумана, Ма Юань добивался замечательных эффектов. Пейзажи Ся Гуя по силе эмоциональной выразительности близки к картинам Ма Юаня. Многие художники, оппозиционно настроенные к академии, к её консервативным тенденциям, уходили в монашество, примыкали к религиозным сектам, проповедовавшим уход от светской жизни, самосозерцание. В живописи они пытались передать своё субъективное, основанное на интуиции, понимание природы. Художники буддийской секты Чань (*Му-ци*, *Лян Кай*), отказываясь от достоверного и детально точного изображения мотивов природы, создавали динамичные обобщённые образы несколькими смелыми беглыми штрихами (манера «лапидарной кисти» — «цзянь-би»).

Жанровая живопись сунского времени продолжала реалистические тенденции 8—10 вв. Художники, работавшие в торговых городах и создававшие картины для продажи населению, привносили в академическую живопись непосредственные наблюдения, интерес к повседневной жизни. Для большей выразительности деталей применялась графичная манера «гун-би», отличавшаяся чёткостью линий, красочностью, чистотой и законченностью форм. В творчестве *Ли Тана*, *Ли Гун-линя*, *Чжао Бо-цзюя*, *Су Хань-чэня* и др. нашли воплощение образы простых людей — рыбаков, крестьян, ремесленников, уличных продавцов и музыкантов. Произведения их отличаются тонкой наблюдательностью, тёплой иронией, простотой и правдивостью. В горизонтальном свитке «Праздник Цин-мин на реке» Чжан Цзе-дуаня (работал в 12 в.) изображены Кайфын и его окрестности в дни весеннего народного праздника. Показывая панораму города сверху, его улицы, крепостные стены с высокими воротами,

У Чжэнь. «Два можжевеловых дерева». 14 в. Музей Гугун. Пекин.



Цао Чжи-бо. «Лодки у горы Сишань». Бумага, тушь. 14 в. Городской музей. Шанхай.

суда, гружённые товарами, лавки ремесленников и торговцев, крестьян, идущих с поклажей, художник при помощи тонкой кисти воспроизводит даже незначительные детали. Графичность рисунка сочетается здесь с общим спокойным коричневато-золотистым колоритом.

В период Сун получила развитие «живопись учёных» («вэньжэньхуа»), созданная представителями учёных, литераторов, философов из кругов феодальной знати. В свободной, эскизной манере («се-и») они писали цветы сливы («мэйхуа»), бамбук и цветы (художники *Вэнь Тун*, *Су Ши* и др.), ставя своей задачей уловить, согласно философии даосизма, в видимых явлениях природы их скрытый дух.

Шэнь Чжоу. Лист из альбома «Пейзажи Цанчжоу». Бумага, тушь, водяные краски. 15 век. Музей Гугун. Пекин.

С 12 в. получает распространение гравюра на дереве (впервые появилась в 6 в.) — иллюстрации к популярным литературным произведениям, научным трактатам, а также листы станкового характера, отражавшие различные стороны жизни и знакомившие широкие массы с историческими событиями и различными повествованиями. Сохраняя приёмы и композиционные построения живописи, гравюра отличалась доходчивостью и ясностью изобразительного языка. Для усиления наглядности к ним делали пояснительные надписи. Гравюры исполнялись с высоким мастерством.

В период Юань (13—14 вв.) монгольское владычество привело к некоторой стабилизации искусства, особенно пейзажной живописи. Художники, работавшие в области монохромного пейзажа,— *Ни Цзань*, *Ван Мэн*, *Хуан Гун-ван*, *У Чжэнь* и др.— обращались к традициям сунского времени и создавали лирические пейзажи в духе «возрождения классики». Вкусу монгольских правителей, мало ценивших пейзажную живопись и поощрявших яркие динамичные произведения повествовательного характера с изображением праздников и охотничьих сцен, более соответствовало творчество *Чжао Мэн-фу*, писавшего композиции с изображением лошадей и скачущих всадников.

Консервативные тенденции в живописи особенно усилились в период Мин (14—17 вв.), когда в Нанкине была организована Академия живописи, главной целью которой было стремление к подражанию живописным традициям периодов Тан и Сун. Проявления новаторства, внесение не узаконенных канонами черт жестоко подавлялись. Однако, подчиняясь строгим канонам и сложившимся схемам, передовые художники не могли слепо повторять предшествующие формы, стремились отразить своё понимание жизни. Эмоциональные одухотворённые произведения создавались представителями пейзажных школ того времени: чжэцзянской «чжэ-пай» (*Дай Цзинь* и др.) и сучжоуской «у-пай» (*Шэнь Чжоу*, *Вэнь Чжэн-мин*, *Дун Ци-чан* и др.). Постепенно ведущая роль переходит к жанровой живописи, в основном повествовательного характера: многофигурные сложные композиции на темы литературных произведений отличаются большой конкретизацией и широко используют манеру «гун-би» в скрупулёзном изображении действия (творчество *Чоу Ина*, *Чэнь Хун-шоу*, *Тан Иня* и др.). Чрезвычайно большую роль получает живопись жанра «цветы-птицы», в которой художники по-новому использовали привычные приёмы, создавая монохромные или красочные декоративные композиции (*Сюй Вэй*, *Люй Цзи*, *Чэнь Шунь* и др.).

Дай Цзинь. «Лодка во время бури». Шёлк, тушь. 15 в.

В период позднего феодализма (17 в.— 30-е гг. 19 в.), при династии Цин (1644—1911) живопись, несмотря на отдельные достижения, продолжает идти по пути консервации старых форм и образов, узаконенных теоретическим руководством «Трактат из сада величиной с горчичное зерно» («Цзецзы юань хуачжуань»; издан в технике цветной гравюры в 1679), где были собраны основные правила написания отдельных частей композиции. Художники «группы четырёх Ванов»— *Ван Ши-минь*, *Ван Хой* и др., создавали эклектичные пейзажи; *Юнь Шоу-пин* писал в традиционной манере цветы и птиц. Более остро и смело трактовали старые сюжеты *Чжу Да*, *Ши Тао*. Художники школы «восемь чудаков из Янчжоу» (*Ло Пинь*, *Чжэн Се* и др.) создавали изображения бамбука, цветов сливы, орхидей и т. д., отличав-

Вэнь Чжэн-мин. «Орхидеи и бамбук». Шёлк, тушь. 16 в. Музей Гугун. Пекин.

шиеся свежестью восприятия. В технике живописи пальцем работал *Гао Ци-пэй*.

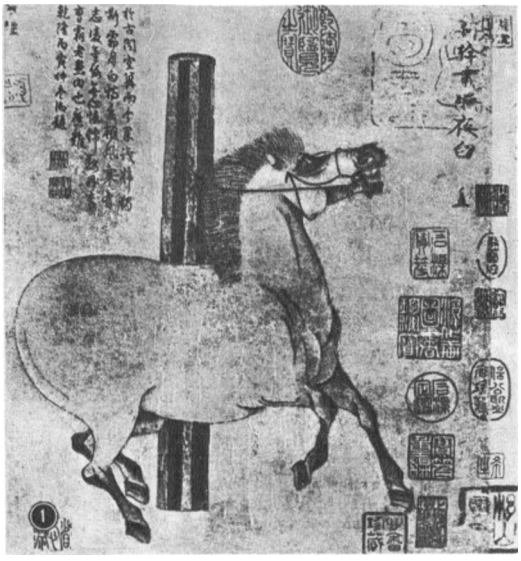
Значительно бóльшую конкретность и эмоциональность получила гравюра декоративного характера, иллюстрирующая литературные произведения. Распространилась появившаяся в конце 16 в. в Нанкине и Сучжоу цветная гравюра с 3 или 5 досок. Самостоятельную роль стал играть лубок, который в 17 в. следовал за традиционной живописью, а в 18 в. отошёл от неё, приобрёл свой образный и художественный строй и бóльшую декоративность, что соответствовало его новому назначению — украшению жилища.

Скульптура феодального К. тесно связана с религиозными культами. Развиваясь одновременно с распространением буддизма, она, так же как и живопись, восприняла новые темы и образы, которые, столкнувшись с сильными и устойчивыми традициями китайской культуры, постепенно с ними слились. Памятники ранней буддийской скульптуры (период Северная Вэй) сохранились в многочисленных пещерных храмах. Ранние статуи Юньгана (3—4 вв.), высеченные из мягкого золотистого песчаника и раскрашенные в спокойные зеленовато-коричневый, красный и лиловый цвета, выполнены по индийской схеме, полны статичности и буддийской самоуглублённости образов (13—17-метровые статуи сидящего и стоящего Будды). С конца 5 — нач. 6 вв. монументальные фигуры становятся более изящными и вытянутыми, трактовка складок одежды — более мягкой (горельеф с изображением танцовщицы с живым разворотом полуобнажённой фигуры, свободной передачей одежды, китайскими чертами лица). Выразительность рельефов на потолках и стенах пещер достигается динамическим ритмом композиции, созданным повтором одинаковых фигур, сопоставлением больших и малых форм, различных масштабов и планов. Скульптура пещерных храмов Лунмыня и Майцзишаня (фигуры слуг, жертвователей, монахов) отличается ещё большей свободой трактовки и динамикой образов. Особенно пластична выполненная из известняка скульптура Лунмыня. В Майцзишане выразительны вылепленные из глины фигуры детей, в лицах которых переданы этнические особенности. Традиции периода Хань в 4—6 вв. были особенно сильны на Ю. страны, в областях, не испытавших вторжения кочевых народов. Каменные статуи хранителей могил — крылатых львов («цилинь» и «бисе»), располагавшиеся около императорских и княжеских могил, связаны с миром народных представлений. Их образная выразительность достигается скупыми обобщёнными средствами. Тяжёлые, широко расставленные лапы цилиня из погребения императора У-ди (умер ок. 420), близ Нанкина, запрокинутая назад голова с открытой пастью, круглая, сильно выпяченная грудь, 3 пары коротких крыльев, украшенных крупными завитками резного плоского орнамента, придают облику чудовища фантастическое величие. Мелкая погребальная пластика 3—6 вв. также связана с традициями ханьского времени, но характеризуется большей живостью и естественностью форм. Фигуры кочевников, воинов в кольчугах и шлемах, знатных женщин с высокими причёсками отличают вытянутые пропорции, изящные линии, мягкие, текучие, без детальной проработки, складки одежды. Динамичны, экспрессивны, подчас гротескны фигуры животных: кони, закованные в броню, буйволы, тянущие повозки, сторожевые собаки.

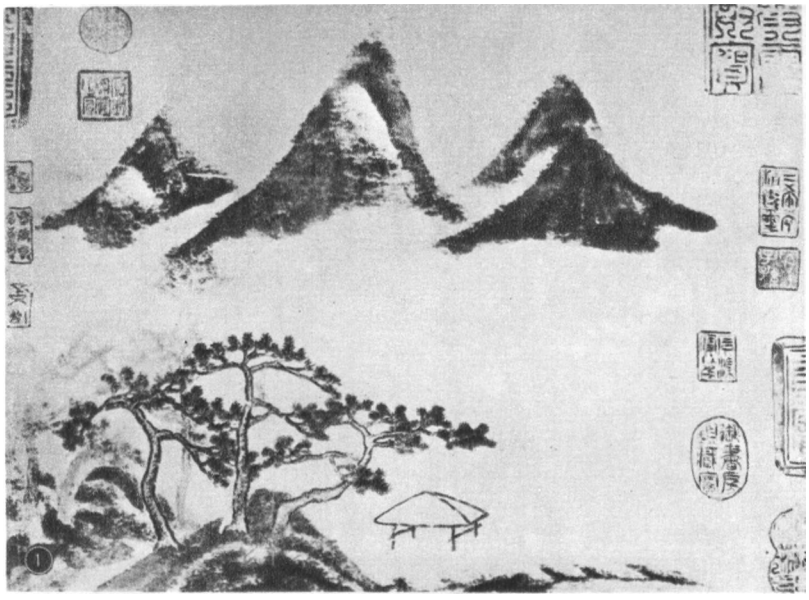
Юнь Шоу-пин. «Маки». Шёлк, тушь, водяные краски. 17 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

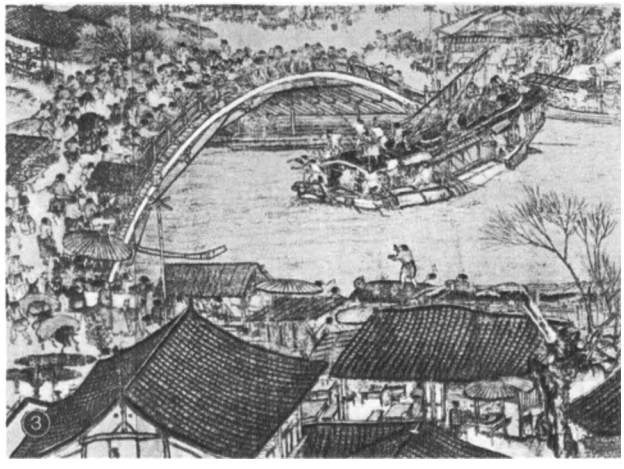
Погребальная фигура знатной женщины. Керамика. Период Тан. Музей Гугун. Пекин.

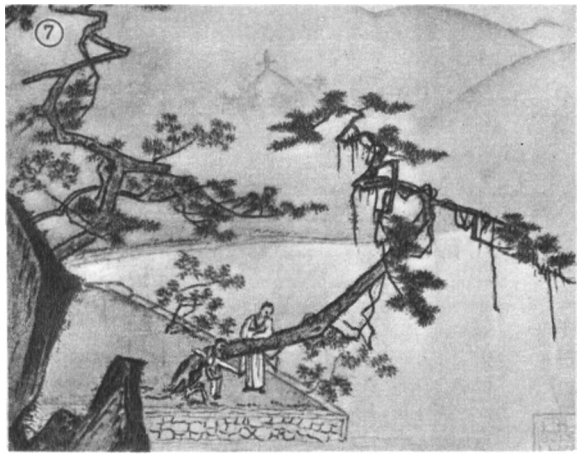
В период Тан (7—10 вв.) скульптура значительно изменила свой характер. В статуях пещерных



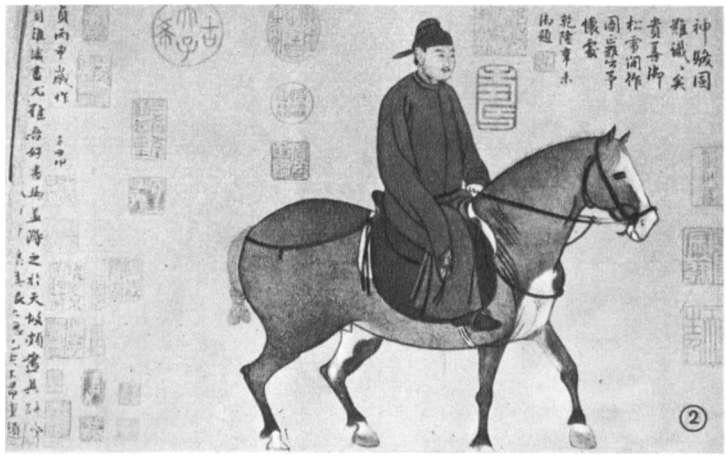
КИТАЙ. Живопись феодального периода. **1.** Хань Ган. «Лошадь у привязи». Шёлк, тушь. Период Тан. Частное собрание. Лондон. **2.** Гу Кай-чжи. «Легенда о фее реки Ло» (копия 10—11 вв.). Шёлк, тушь, водяные краски. Музей Гугун. Пекин. **3.** «Дворец в Лояне». 8 в. Шёлк, тушь, водяные краски. **4.** Чжоу Фан. «Чаепитие под мелодию циня». Шёлк, тушь, водяные краски. 8 в. Галерея Нельсона. Канзас-Сити (США). **5.** Хань Хуан. «Собрание учёных» (фрагмент свитка). Шёлк, тушь. 8 в. Музей Гугун. Пекин. **6.** Гу Хун-чжун. «Ночная пирушка». Шёлк, тушь, водяные краски. 10 в. Музей Гугун. Пекин. **7.** Ли Гун-линь. «Портрет Вэймо». 11 в. Шёлк, тушь. Национальный музей. Токио. **8.** Го Си. «Деревня на высокой горе». Шёлк, тушь. 11 в. Музей Гугун. Пекин. **9.** Сюй Си. «Белая цапля». Шёлк, тушь, водяные краски. 10 в.



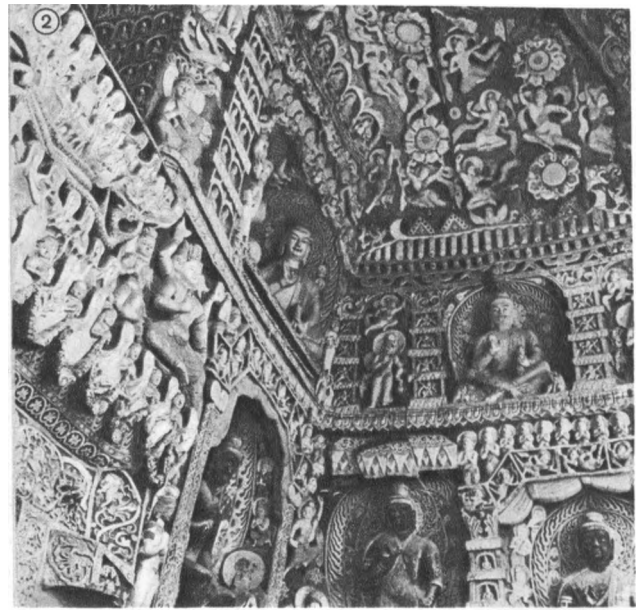


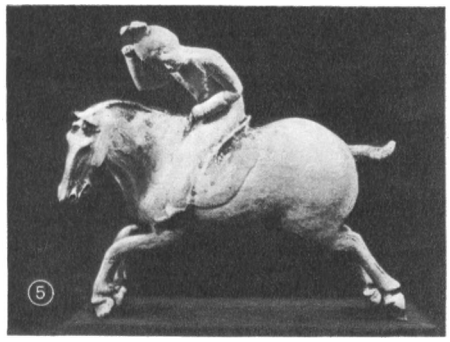


КИТАЙ. Живопись феодального периода. 1. М и Ф э й(?). «Сосны в весенних горах». Лист из альбома. Бумага, тушь, водяные краски. 11 в. **2.** Д у н Ю а н ь. Пейзаж. 10 в. **3.** Ч ж а н Ц з е-д у а н ь. «Праздник Цин-мин на реке» (фрагмент). Шёлк, тушь, водяные краски. 12 в. Исторический музей. Пекин. **4.** М у Ц и. «Птица на старой сосне». Шёлк, тушь. 13 в. Собрание Мацудайра. Япония. **5.** Л и Т а н. «Деревенский лекарь». Шёлк, тушь. 11—12 вв. Музей Гугун. Пекин. **6.** С я Г у й. «Буря». Бумага, тушь. 13 в. **7.** М а Ю а н ь. «Причудливая сосна». Шёлк, тушь, водяные краски. 12 в. Городской музей. Шанхай. **8.** Ц у й Б о. «Одинокий гусь». Шёлк, тушь. 11 в. Музей Гугун. Пекин. **9.** В э н ь Т у н. «Ветка бамбука». Шёлк, тушь. 11 в.

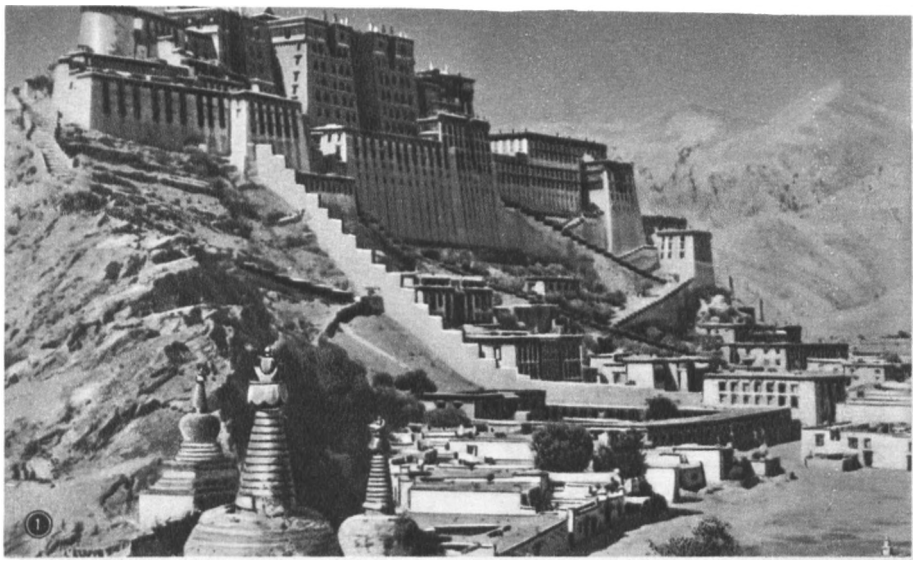


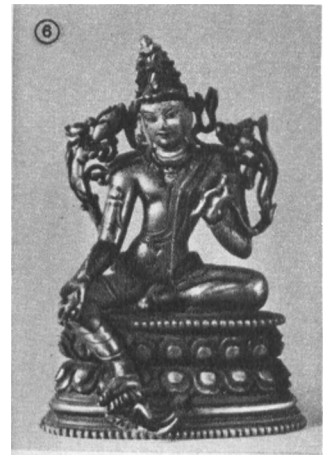
КИТАЙ. Живопись феодального периода и начала 20 в. 1. Ни Цзань. Пейзаж. Бумага, тушь. 1372. Городской музей. Шанхай. **2.** Чжао Мэн-фу. «Всадник». Шёлк, тушь, водяные краски. 1296. Музей Гугун. Пекин. **3.** «Страж с курильницей». Фрагмент стенописи в храме Юнлэгун. 14 в. **4.** Лин Лян. «Птицы на осеннем дереве». Шёлк, тушь, водяные краски. 15 в. Городской музей. Гуанчжоу. **5.** Тан Инь. «Женщина, играющая на флейте». Шёлк, тушь, водяные краски. 1522. **6.** Люй Цзи. «Ручей». Шёлк, тушь. 16 в. Музей Гугун. Пекин. **7.** Погребальный портрет. Шёлк, тушь, водяные краски. 18 в. Музей искусства народов Востока. Москва. **8.** Чоу Ин. «Поэма о покинутой жене» (фрагмент). Шёлк, тушь, водяные краски. 16 в. Музей искусства народов Востока. Москва. **9.** Жэнь Бо-нянь. «Семейный портрет». Бумага, тушь, водяные краски.

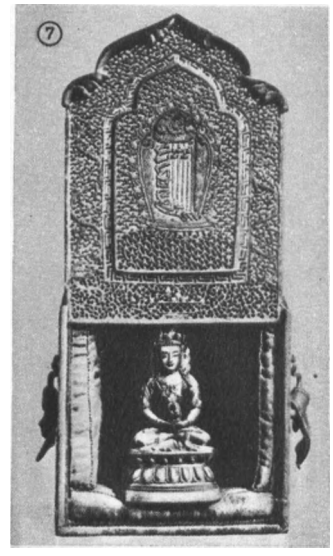


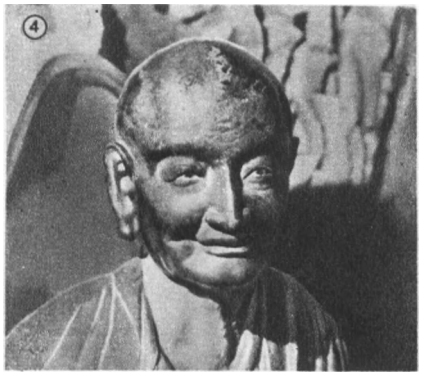


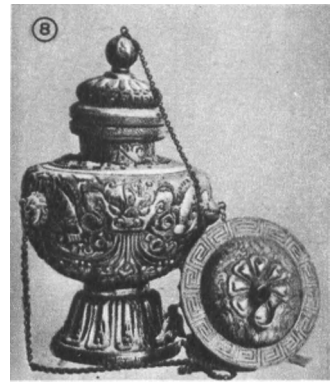
КИТАЙ. Скульптура феодального периода.1. Статуя Будды в пещерном храме Юньган. 5 в. **2.** Внутренний вид одного из пещерных храмов Юньгана. **3.** Буддийские статуи, высеченные в скальном массиве пещерного храма Лунмынь, близ Лояна. 5—9 вв. **4.** «Выход знатных женщин». Рельеф из погребения в Дэнсяне (провинция Хэнань). Период Северная Вэй. **5.** Терракотовая статуэтка девушки, играющей в поло. Период Тан. **6.** Каменный горельеф «Девушка с птицами» из храма в ущелье Дафовань (провинция Сычуань). 12 в. **7.** Статуя буддийского божества из пещерного храма в Дуньхуане. Период Тан. **8.** Статуя служанки из храма в Цзиньцы (провинция Шаньси). Период Сун. **9.** «Музыканты на верблюде». Погребальная глиняная скульптура с росписью глазурями. Период Тан. Музей Гугун. Пекин. **10.** Голова донатора в храме Шуанлин в Пинъяо (провинция Шаньси). Период Мин.



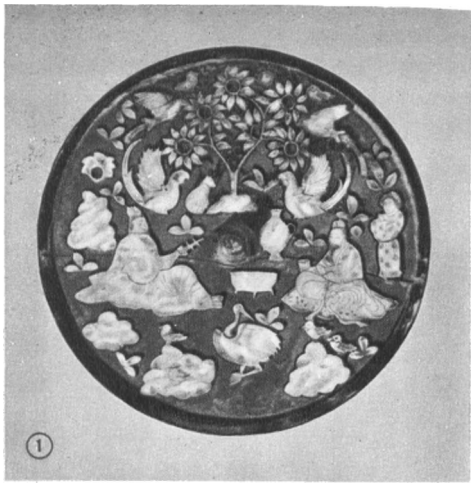


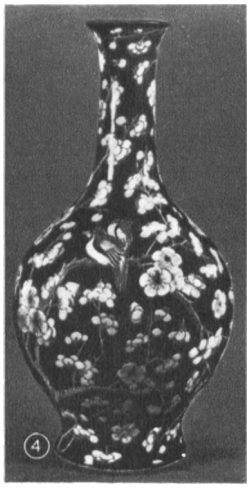






КИТАЙ. Искусство Тибета. **1.** Дворец Потала в Лхасе. 16—17 вв. **2.** Икона на холсте — «тан-ка». **3.** Глиняная статуя принцессы в монастыре Джоканг в Лхасе. 8 в. **4.** Фигура апостола буддизма — «архата» в монастыре Цзянцзыбаньгэн. Глина. 15 в. **5.** Фигура небесного воина — одного из хранителей стран света в храме Тон Чжу. Глина. Период Тан. **6.** Фигура бодхисатвы Самантабхадры. Бронза. 16—17 вв. Музей искусства народов Востока. Москва. **7.** Медная курильница. 18 в. **8.** Реликварий для ношения на груди. 18—19 вв.





КИТАЙ. Декоративно-прикладное искусство феодального периода. **1.** Обратная сторона бронзового зеркала с инкрустацией перламутром. Период Тан. Исторический музей. Пекин. **2.** Фарфоровая фигура буддийского божества. 16 в. **3.** Керамический сосуд в форме лотоса. 6 в. **4.** Фарфоровая ваза с надглазурной росписью эмалями. 18 в. **5.** Крышка коробки. Красный резной лак. 15 в. **6.** Курильница. Перегородчатая эмаль. 15 в. **7.** Ваза из горного хрусталя с подвесными кольцами. 18 в. **8.** «Разговор рыбака с лесорубом». Дерево. 19 в. **9.** Ажурная стопка для кистей. Слоновая кость. 19 в. **10.** Вышивка. Деталь женского костюма. 19 в. (№№ **2, 4, 8—10** — Музей искусства народов Востока, Москва. №№ **3, 5—7** — Музей Гугун, Пекин).

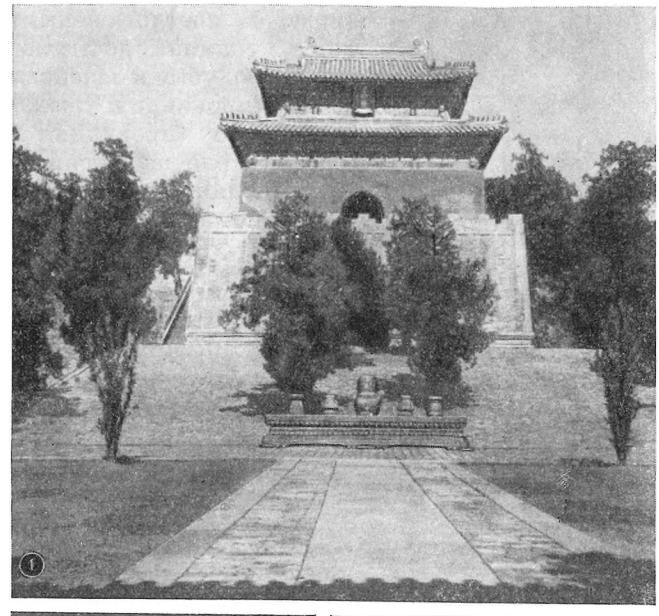
Фигура хранителя храма в пещерном храме Майцзишань. Глина. Период Сун.

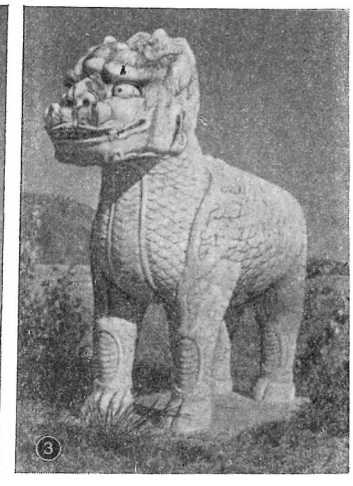
храмов Тяньлуншаня (близ *Тайюаня*) и Дуньхуана наблюдается стремление к правильности пропорций тела, острой экспрессии, выразительности жеста при соблюдении иконографических традиций. Облик божества приобретает земные человеческие черты, передаются мягкость и объёмность тела, свободнее становится трактовка одежд (статуя Будды Вайрочана из Лунмыня). Эти черты особенно проявились в шести горельефах, высеченных на прямоугольных каменных плитах около погребения императора Ли Ши-миня (Тай-цзуна), близ Сианя, где с большой силой выразительности, пластическим пониманием скульптурной формы изображены кони, идущие, стоящие или мчащиеся галопом (предположительно по рисункам Янь Ли-бэня). Экспрессия движения сочетается здесь с меткой наблюдательностью в передаче натуры (горельеф с изображением воина, извлекающего стрелу из груди раненого коня). Многочисленные фигурки воинов, слуг, рабов, знатных женщин, музыкантов и танцовщиц из погребений танского периода передают типические черты людей своего времени и отличаются выразительностью поз и жестов. Эмоционально и живо исполнены небольшие фигурки животных: боевых коней, верблюдов и др. Многие статуэтки расписаны или покрыты цветными глазурями.

В период Сун (10—13 вв.) прекращается сооружение монументальных каменных статуй. Культовая скульптура создаётся из дерева (в основном на севере К.), глины и металла (бронза, чугун), в ней появляется особая утончённость. Движение, внутреннее углубление образа становятся основными проблемами (фигуры буддийских божеств, святых, «архатов» — апостолов буддизма, женщин-служанок из Майцзишаня, глиняные в натуральный рост раскрашенные женские фигуры в храмах *Тайюаня* и др.). В последние годы исследован ансамбль скального храма в горном ущелье Дафовань (провинция Сычуань), насчитывающий полторы тысячи статуй (автор многих из них — монах Чжао Чжи-фын, 1159—1227), где среди многочисленных религиозных сцен нашли место сцены из народной жизни (крестьянка, кормящая кур, сцена на пастбище).

С периода Мин (14—17 вв.) культовая скульптура теряет прежнюю выразительность. В статуях из храмов Тяньлуншаня и Майцзишаня, храма Шуанлин в Пинъяо (провинция Шаньси) заметно подражание скульптурным традициям танской и сунской эпох. Монументальная скульптура представлена каменными статуями воинов и животных, ставившихся в больших погребальных ансамблях на «дороге духов». Они выполнены в условной манере, со стремлением к детализации. В последующие периоды скульптура всё больше теряет свою монументальную роль, превращаясь в одну из разновидностей декоративно-прикладного искусства.

Декоративно-прикладное искусство. В период Северная Вэй (4—6 вв.) совершенствование технологии керамического про-





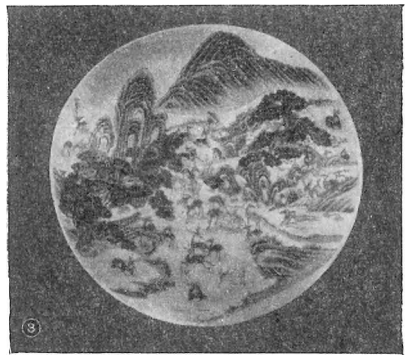
Императорские погребения Шисаньлин, близ Пекина. 15—17 вв. 1. Одна из башен гробницы Чанлин. 2. Фигура воина. 3. Фигура животного на «дороге духов».

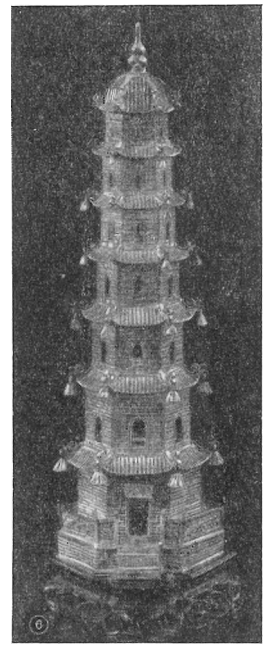
Шэнь Цзы-фань. «Птицы на дереве». Ткань «кэсы». Период Сун. Музей Гугун. Пекин.

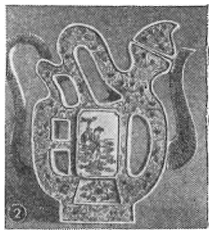
изводства привело к появлению фарфоровых изделий. К этому времени относятся вытянутые стройные амфоры с гладкой полированной поверхностью светлых тонов и ручками в виде фантастических животных, высокие кувшины, орнаментированные выпуклым узором из листьев лотоса, вазы и кувшины со скульптурным изображением жанровых сцен на крышках.

В периоды Тан и Сун (7—13 вв.) производство фарфора, бывшего долгое время валютой, монополией и секретом К., получает широкое распространение. На С. страны изготовлялись изысканные кувшины с горлышками в виде зверей и птиц, копирующие формы сасанидских серебряных сосудов (см. *Иран*). Они отличаются тонкой профилировкой скульптурных деталей, красивой линией силуэта и богатством украшений. Вазы в форме античных амфор с ручками-драконами свидетельствуют об эллинистических влияниях. Особенной славой пользовался белоснежный фарфор из Синчжоу (современный Синтай, провинция Хэбэй), гладкий и матовый, сохранивший монументальность древних изделий. Многие изделия расписывались яркими цветными глазурями, особенно белой, жёлтой и зелёной. В провинции Хэнань изделия покрывались чёрной блестящей глазурью со светло-зелёными пятнами. Особенного разнообразия и красоты форм керамика достигла в 11—13 вв. Всемирной известностью пользовались голубые и зеленовато-серые сосуды («селадон») из мастерских Лунцюаня (провинция Чжэцзян), молочно-белые фарфоровые сосуды «бэй-дин» из Динчжоу (провинция Хэнань) с вытисненными рисунками. Острая экспрессия присуща росписям тяжёлых сосудов и бутылей мастерских Цычжоу (провинция Хэбэй), выполнявшимся в эскизной свободной манере коричневой краской на светло-молочном фоне. Высоко ценились голубые изделия «жу-яо» (провинция Хэнань). Особая изысканность свойственна сосудам «цзюнь-яо» (провинция Хэнань), украшенным глазурью с контрастом ярких пятен на спокойном нейтральном фоне. Торговля с Ираном и Средней Азией способствовала развитию производства узорчатых шёлковых тканей, отмеченных смелыми цветовыми решениями, сложностью композиции узоров, где растительные элементы сочетались с изображением животных и птиц. Получили распространение тканые шёлковые панно «кэсы» («резаный шёлк»), отличавшиеся мягкостью и нежностью фактуры. Они ткались вручную (на нитяную основу отдельно наносятся узор и фон); художники-ткачи (У Сю, Шэнь Цзы-фань и др.) искусно передавали богатство оттенков, характерное для живописи. Из многообразных изделий танского и сунского времени выделяются золотые и серебряные кувшины и чаши с ювелирной отделкой, тонкие и прозрачные нефри-

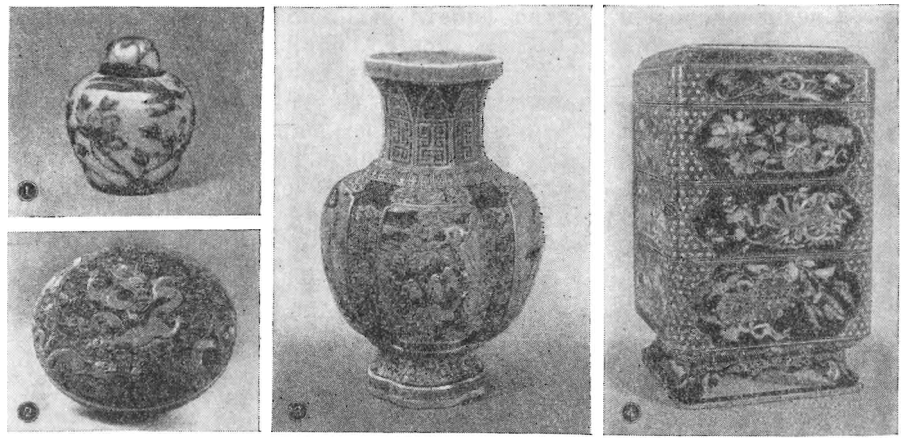
1. Ваза с изображением дракона. Перегородчатая эмаль. 19 в. 2. Сосуд в виде иероглифа. 18 в. 3. Блюдо с надглазурной росписью «100 оленей». 18 в. 4. Ваза с пятицветной надглазурной росписью. Период Мин. 5. Вазочка с подглазурной росписью. Период Мин. (№№ 2 — 5 — фарфор). 6. Модель пагоды. Серебро. 19 в. (№№ 2, 3, 5 — Музей искусства народов Востока, Москва).







товые сосуды с гладкой поверхностью, бронзовые зеркала, украшенные сложными композициями. В отличие от старых симметричных зеркал ханьского времени, появляются разнообразные формы, часто с фестончатыми краями (в форме цветка), украшенные серебром, золотом, перламутром и цветным лаком. В узорах — изображения цветов, животных, гроздьев винограда, летящих гениев, на некоторых зеркалах — многофигурные жанровые и охотничьи сцены.



1. Ваза из двуслойного стекла. 19 в. 2. Коробка для сладостей «9 драконов» из красного резного лака. 18 в. 3. Ваза из многослойного красного резного лака. 18 в. 4. Шкатулка из чёрного лака с инкрустацией перламутром. 19 в. (Все — Музей искусства народов Востока, Москва).

В периоды Мин и Цин в ряде крупных городов были созданы государственные и частные мануфактуры, где работали тысячи ремесленников. Крупным центром фарфорового производства в 14 в. стал г. *Цзиндэчжэнь*, где были сосредоточены императорские и частные мастерские. Получили распространение изделия, украшенные свинцовыми глазурями трёх цветов («саньцай») или подглазурной монохромной росписью синим кобальтом различных оттенков (1-я пол. 15 в.). С 60-х гг. 15 вв. роспись кобальтом стали сочетать с надглазурными красками — зелёной, красной и жёлтой (техника «доу-цай» — «борьба цветов»). В 16 в. как образцы для росписей использовались узоры шёлковых тканей. Фарфоровые изделия 17—18 вв. отличались чистотой и белизной черепка, утончённостью форм, узорчатостью и красочностью росписи; декоративные композиции хорошо сочетались с формой и назначением предмета. Особой известностью пользовались изделия с росписью эмалями зелёного и розового цвета, «пламенеющий» фарфор с глазурью, переходящей из голубого в красный цвет, и др. В Дэхуа (провинция Фуцзянь) изготовлялся фарфор красивого молочного оттенка; тонкостенные белые кубки для вина, вазы украшались рельефными изображениями цветов и тиснёными или резными узорами. Фигуры божеств, легендарных красавиц древности, мифических персонажей отличаются пластичностью форм. В конце 18 в. формы стали более изощрёнными, вычурными, в украшениях имитировались металл, камень, лак, бронза и др. С периода Мин широко распространились также изделия с перегородчатой эмалью, техника которых была завезена арабами из Византии в 14 в. (курильницы, вазы, чаши с декоративными красочными рисунками цветов лотоса и др. растений). Применялись тёмно-голубые, жёлтые, фиолетовые и зелёные цвета эмалей свежих, чистых оттенков. Нарядность усиливалась привнесением бронзовых деталей. Центром производства тканей стал Сучжоу («город шёлка»). Панно «кэсы», уступая тканям сунской эпохи, отличались чётким композиционным построением и тонким колоритом. Распространился тип вышивки «сюхуа» («живопись иглой») — большие декоративные панно сюжетного характера, исполнявшиеся плоской гладью и тонким узелковым швом «метание икры». Особенно известны работы семьи Гу (в частности, мастерицы Хань Си-мын). Большого совершенства достигло лаковое производство (в качестве лака использовался сок лакового дерева, который накладывался на основу из папье-маше, холста, дерева и др.). Изделия из красного резного лака (коробки, подносы, ширмы, шкафы, столы, императорские троны и т. д.) украшались сложной многоплановой резьбой с изображением цветов и растений. Многослойность рельефов придавала предметам особую мягкость и богатство. Помимо резных, существовали расписные лаки, покрытые золотыми и цветными узорами, инкрустированные перламутром, костью и драгоценными металлами, применявшиеся для изготовления ширм, мебели и панно. Главным центром производства лаковых изделий был *Фучжоу*. Особое место занимали предметы, вырезанные из дерева, бамбука и корня,— фигуры гениев, поэтов, божеств, духов, исполненные с наблюдательностью и юмором, в живой, свободной манере. Достигло новых успехов мастерство резьбы из камня (нефрита, агата, горного хрусталя, розового кварца и др.). Курильницы, вазы и др. предметы отличались богатством форм, в которых нашли выражение образы природы — цветы, плоды, животные, птицы и пейзажи. Виртуозной техникой исполнения поражают изделия из слоновой кости.

Средневековое искусство **Тибета** было подчинено религиозным (ламаистским) требованиям, буддийской догматике и развивалось гл. обр. в монастырях. Это — настенные росписи и иконы «тан-ка», выполненные на холсте, грунтованном мелом и клеем. Для них характерно симметричное построение композиций (в центре — фигура божества, по бокам — сцены повествовательного характера) с чётким линейным контуром, яркими контрастными красками, усиливающимися введением золота и серебра. С 7 в. в ряде росписей (религиозные и исторические композиции монастыря Джоканг в *Лхасе*) появляются черты, близкие китайской живописи периода Тан. В тибетских иконах 11—13 вв. сходны с индийской живописью удлинённые лица, полуприкрытые веки, приподнятые, пересекающие весь лоб брови. Начиная с 17 в. в росписи и иконы вводится пейзаж, напоминающий собственно китайские образцы, но более плоский, яркий и чёткий по силуэту (росписи дворца Потала в Лхасе). Сближение с китайской живописью продолжается и в 18 в., порождая интерес к пространственности и перспективе.

Скульптура Тибета, так же как и живопись, связана с буддийской религией, о чём свидетельствуют высеченные в скалах раскрашенные рельефы, изображающие буддийских святых, и статуи божеств из дерева, глины и металла, трактованные по строгим канонам буддийского искусства Индии. Значительно больший интерес, благодаря реалистической трактовке и ярко выраженной индивидуальности образов, представляют глиняные полихромные статуи 8—9 вв.: портретные фигуры царя Сронцзангамбо и его жён (в храме дворца Потала) и статуи 16 архатов — апостолов буддизма (в монастыре Цзянцзыбаньгэн). Малая скульптура — бронзовые и медные, реже деревянные, статуэтки богов, демонов и духов, иногда инкрустированные драгоценными камнями, сочетают экспрессию, динамику и фантастичность образа с тонкой проработкой деталей.

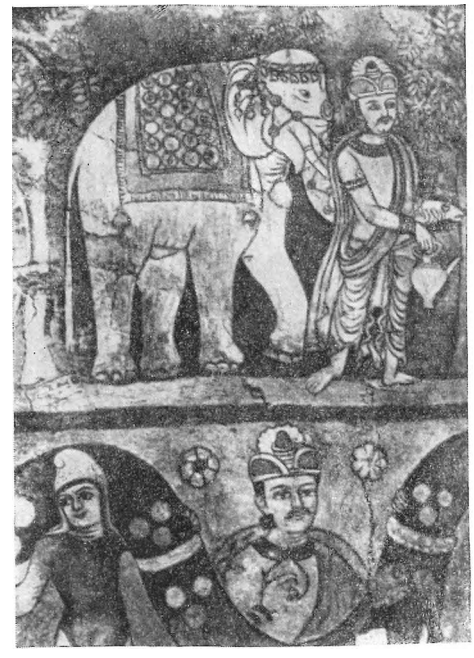
Среди различных видов декоративно-прикладного искусства Тибета особого развития достигло ювелирное мастерство. Бронзовые и медные сосуды, подсвечники, шкатулки, курильницы покрыты кружевным металлическим орнаментом. Изощрённая фантазия и большое совершенство характеризуют многочисленные ворсовые ковры, пользовавшиеся большим спросом не только в Тибете, но и за его пределами.

Древнейшие произведения искусства **Синьцзяна** относятся к 1—3 вв. н. э. Это—изделия из терракоты (вазы, статуэтки), резного камня и бронзы (мелкие украшения, печатки, амулеты), найденные в древних городищах юго-зап. оазисов (Яркенд, Хотан, Керия, Миран). Стилизованные, но выразительные статуэтки индийских божеств, фантастических зверей, чудовищ и домашних животных близки к искусству «звериного стиля» алтайских и сибирских народов. 3—4 вв. н. э. датируются памятники настенной живописи Мирана, близкие к современным им росписям Аджанты (см. *Индия*). Росписи монастырей и храмов 6—7 вв. (небольшие по размеру сцены из жизни Будды) в сев. оазисах — Куче, Карашаре, Турфане — сходны с индийской иконографией и памятниками согдийской живописи того же периода (см. *Узбекская ССР*, *Таджикская ССР*) по характеру стилизации, изображению бытовых деталей, одежды, вооружения. Однако тип изображаемых лиц и техника выполнения имеют самобытные черты, заставляющие предполагать давние народные традиции местного искусства. Теми же чертами отмечена скульптура 3—6 вв. Статуи и лепные украшения синьцзянских храмов напоминают индийские образцы. Вместе с тем массивность форм и обобщённость образов, характерные типы лица, раскраска и трактовка отдельных деталей придают им большую самобытность (рельефы из храма в Раване, близ Хотана, 4—7 вв. н. э.). С 8 в. традиции китайского искусства периода Тан, обогащённые наследием древних культур, стали решающими для Синьцзяна.

Скульптура Синьцзяна. 1. Вазочка с лепными украшениями и фигурами обезьян. Терракота. Хотан. 2—3 вв. **2.** Фигурки всадников-обезьян на конях, найденные на городище Йоткан в Хотане. Терракота. 2—3 вв. **3.** Вазочка в виде женской головы. Терракота. Хотан. 2—3 вв. **4.** Статуэтка воина из Кучанского оазиса. Раскрашенный гипс. 7 в. (Все— Эрмитаж, Ленинград).

Они сохранялись и в 9 в., когда тюрки-уйгуры захватили Турфан, образовав здесь феодальное государство. Изменился масштаб росписей. Появились яркие по колориту, гармоничные и монументальные композиции (фигура Будды в центре, окружённая божествами и монахами). В нижней части росписи, по сторонам входа или главной ниши, — обобщённые портреты жертвователей с тщательно подчёркнутыми возрастными признаками и атрибутами профессии или звания (росписи храма в Безеклике, Турфанский оазис, 9—10 вв.). В скульптуре 8 в. усиливаются условность, каноничность изображения (скульптура из храма в Шикишне), сочетающиеся иногда с интересными бытовыми деталями.

Во **Внутренней Монголии** до 14 в. существовал город И-цзин (Хара-Хото), при раскопках которого были найдены образцы буддийской живописи на шёлке и бумаге, гравюры, скульптура, керамика и т. д. Сохранились также памятники искусства *киданей* (см.).



Настенная живопись. Миран. 3—4 вв.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО конца 19 — 1-й половины 20 вв.

После англо-китайской («опиумной») войны 1840—42, используя экономическую отсталость страны, в которой господствовали феодальные отношения, капиталистические страны Европы добились подписания неравноправных договоров, превративших К. в полуколонию, что привело к упадку национальной китайской культуры и искусства. Революция 1911, происшедшая под влиянием демократических сил, выросших в К., уничтожила последнюю маньчжурскую династию, но не раскрепостила народные массы от внутренней реакции и иностранной экспансии. Развитие промышленности (с конца 19 в.) и появление пролетариата изменили общественную жизнь К. Значительно выросла роль новой интеллигенции и национальной буржуазии, которые призывали к возрождению культуры, созданию нового искусства на основе национальных традиций.

Архитектура. С конца 19 в. большие города (*Шанхай*, *Гуанчжоу*, *Пекин*, *Тяньцзинь*) застраивались зданиями в духе европейской эклектики. Структура и планировка вновь застраиваемых районов носили стихийный, случайный характер. В этот период возникло направление «китайского ренессанса», в котором европейская строительная техника механически сочеталась с национальными формами,— Государственная библиотека в Пекине, университет в *Ухане*, Дом культуры им. Сун Ят-сена в Гуанчжоу и др.

Изобразительное искусство. Во 2-й половине 19 в. на фоне общего упадка искусства, засилья средневековых канонов и традиций, приводивших к мёртвому схематизму и уходу от действительности, появились ростки нового демократического искусства. Лубочные картины и массовая гравюра на дереве, по форме связанные с традициями 16—18 вв., отражали жизнь народа, национально-освободительную борьбу. С конца 80-х гг. 19 в. общее движение за возрождение национальной культуры нашло отражение в среде художников — мастеров национальной живописи (с нач. 20 в. получила название «гохуа») — *Жэнь Бо-няня*, *Чжао Чжи-цяня*, *Чэнь Ши-цзэна*, *У Чан-ши*, *Гао Цзянь-фу*, *Ци Бай-ши*, *Хуан Бинь-хуна* и др., стремившихся наполнить её новым содержанием, развить и обогатить традиционные методы путём обращения к живой природе. Крупнейшим мастером этого направления был Ци Бай-ши. В своих произведениях художник сумел выразить полноту жизни, передать её многообразие и богатство. Ощущение среды, фактуры предметов достигается контрастом чётких деталей и расплывчатых силуэтов, разнообразными движениями кисти, соз-

Ци Бай-ши. Белка. Бумага, тушь, водяные краски. 1930-е гг. Музей Гугун. Пекин.

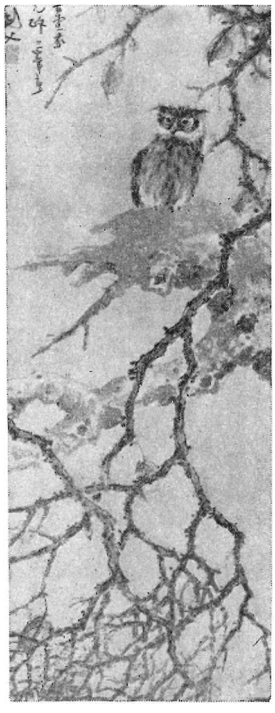
Хуан Бинь-хун. «Вечерняя переправа». Бумага, тушь, водяные краски. Мемориальный музей Хуан Бинь-хуна в Ханчжоу.

дающими то плавную, то угловатую, то резкую линию. Пространство передаётся посредством тональных отношений.

Чэнь Бань-дин. «Камелия и чашкоцветник». 20 в. Музей искусства народов Востока. Москва.

С конца 19 в. расширение экономических и культурных связей со странами Европы привело к знакомству с европейской живописью маслом и принципами западного искусства (в частности, французского). В нач. 20 в. в К. были созданы школы западноевропейского типа, журналы, пропагандировавшие искусство Запада: «Небесная лошадь» («Тянь ма хуа-хуэй», 1919), «Искусство» («Ишу», 1924—26). Некоторые художники прямо пошли по пути подражания западноевропейскому импрессионизму и экспрессионизму (Лю Хай-су и др.). Другие стремились обновить старое китайское искусство внедрением методов реалистического искусства Европы (*Сюй Бэй-хун* и др.).

Великая Октябрьская социалистическая революция вызвала мощный подъём трудящихся масс К., поднявшихся на борьбу с силами внутренней реакции и иноземными захватчиками. В 1921 была образована Коммунистическая партия К., под руководством которой китайский народ отстаивал свою независимость. Подъём революционного движения вызвал широкую демократизацию искусства, способствовал развитию таких его видов, как плакат, карикатура, гравюра на дереве, отличавшиеся в этот период известной условностью графических приёмов и лаконичностью линейного решения. В 1930—35 в Шанхае существовал «Союз художников левого направления», объединявший революционную молодёжь. О достижениях художников Союза свидетельствовали многочисленные выставки гравюры и живописи, пользовавшиеся большой популярностью. Немаловажное значение имела также выставка советской графики 1936 в Шанхае. Существовал и ряд группировок, подражавших формалистическим направлениям Западной Европы («Общество художников-сюрреалистов» — «Цзюэ лань шэ», 1935, и др.).



Гао Цзянь-фу. «Сова в осеннем лесу». Бумага, тушь, водяные краски. 20 в. Художественный музей провинции Гуандун.

В годы освободительной войны против японского милитаризма (1937—45) важную роль в развитии искусства сыграли образование в 1938 Академии искусств имени Лу Синя в Яньане (центре освобождённых коммунистических районов в провинции Шэньси) и совещание по вопросам литературы и искусства (1942), на котором были определены их конкретные задачи. Ведущим видом искусства оставалась гравюра. Художники-графики Ма Да (р.1903), Чэнь Янь-цяо (р. 1915) и др. вели агитационную работу среди населения. Показу новой жизни в освобождённых районах было посвящено творчество *Гу Юаня*, Янь Ханя (р. 1920), *Ли Цюня*, Ван Ши-ко (р. 1913). Гравюры Гу Юаня этого периода, несмотря на некоторый налёт стилизаторства, подкупают экспрессией, мастерством и чувством нового. Острой выразительностью отличались работы *Ли Хуа*, Чжан Ян-си (р. 1912), Ван Ци (р. 1918), работавших в гоминьдановских районах. Большие изменения претерпела национальная живопись в творчестве Сюй Бэй-хуна, *Цзян Чжао-хэ*, *Гуань Шань-юэ*, *Е Цянь-юя* и др. В созданных ими композициях, отражающих эпизоды войны и сцены мирного строительства, активное место занял человек. В свитке «Беженцы» (1943) Цзян Чжао-хэ сосредоточил внимание на изображении людей, достигнув глубокой человечности и драматизма, исполь-

зуя приёмы «гохуа» и достижения европейского реализма, художник создал выразительную монументальную композицию. Яркой психологической и социальной характеристикой образа, правдивым раскрытием внутреннего мира человека отличаются портреты Сюй Бэй-хуна, также сочетавшего в своём творчестве приёмы европейской и национальной живописи. Художники *Чэнь Бань-дин* и *Юй Фэй-ань* создавали интересные композиции в классическом жанре «цветы-птицы». Среди плакатов этих лет особо выразительны работы Чжан Лэ-пина (р. 1912), пронизанные бодростью и уверенностью в победе, и плакаты Тэ Вэя (р. 1915), отражавшие трагедию войны. Острой и злободневной стала политическая карикатура. Широко распространился лубок, соединивший традиционную яркую декоративность, красочность и чёткость рисунка с новым агитационным и воспитательным содержанием (в 1944—49 в Яньане, а позже в Дунбэе выпущено 400 тыс. лубков, печатавшихся литографским способом в 2 — 3 краски). Помимо лубков, выпускались книжки-картинки (ок. 150 тыс.), составленные из иллюстраций к очень доступному тексту, и повествовательные серии рисунков «синь янь-пянь», охватывающие широкий круг тем и исполнявшиеся на длинных полосах ткани.

Пекин. Вид части города с кварталами новых жилых домов.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КИТАЙСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ (КНР)

Установление в 1949 народной власти, социалистические преобразования в экономике и культуре страны открыли новые возможности для развития архитектуры и изобразительного искусства.

Новые черты **архитектуры** проявились в градостроительстве, в промышленном, жилом, общественном и сельском строительстве. При разработке генеральных планов, проектов реконструкции старых и застройки новых городов, посёлков и сёл учитывался сложный комплекс проблем, связанных с социальным переустройством страны. Создание новых промышленных и жилых районов сыграло большую роль в обновлении облика городов, придав им современные черты и новый масштаб. При застройке жилых районов (новый зап. район в *Пекине*, районы Чжоян-син-чун в *Шанхае*, «Красных звёзд» в *Шэньяне*, новый район в *Чунцине* и др.) уделялось внимание разработке новых для К., более современных приёмов планировки (свободная, периметральная и т. д.), вопросам ориентации и этажности зданий, обслуживанию и благоустройству. С 1959 всё больше распространяется принцип застройки микрорайонами. При проектировании и строительстве большую помощь оказывали специалисты Советского Союза и др. социалистических стран. Началось массовое строительство зданий новых типов — промышленных сооружений, типовых жилых домов, школ, больниц, клубов, спортивных сооружений, где найден ряд интересных планировочных решений и архитектурных приёмов: прорисовка деталей с использованием элементов национального зодчества, полихромия и т. д. (здание телеграфа, комплекс Рабочего стадиона в Пекине и др.). В ряде сооружений использовались достижения современной архитектуры и строительной техники; стремление к усвоению национальных традиций выразилось в копировании композиционных и декоративных элементов средневековой архитектуры (жилые дома Госсовета, гостиницы «Дружба» и «Пекин», Дворец национальностей, Главный вокзал в Пекине, Дворец геологии в Шэньяне, общественные здания в *Нанкине*, Чунцине, *Чэнду*).

Центральный телеграф в Пекине. 1958.

Изобразительное искусство К. с первых послереволюционных лет наполнилось пафосом строительства новой жизни. Стремление к реалистическому воплощению образов и тем современности проявилось в станковой живописи

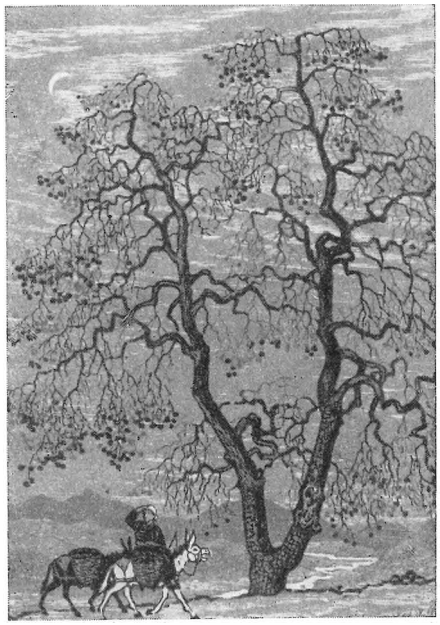
маслом: «Крестьянин-художник» *У Цзо-жэня*, «Самоотверженный труд в освобождённых районах» *Дун Си-вэня*, работы Ли Бин-хуна (р. 1915), Ван Дэ-вэя (р. 1928) и др. Новым содержанием, связанным с жизнью китайского народа, обогатилась живопись «гохуа»: «Свидание» Хуан Чжоу (р. 1925), работы *Ли Кэ-жаня*, *Пань Тянь-шоу*, *Е Цянь-юя*, Фу Бао-ши (р. 1905) и др. Используя традиции периода революционных войн, развивалась графика 50-х гг. Гравюры на дереве (в т. ч. цветные) *Гу Юаня*, *Ли Цюня*, *Ли Хуа*, Чжао Цзун-цзао (р. 1932), Хуан Яня (р. 1921) и др. отличались разнообразием художественных приёмов, новыми композиционными и цветовыми исканиями. В последние годы продолжают развиваться национальная живопись «гохуа», живопись маслом, различные виды графики (плакат, карикатура), вырезки из бумаги и особенно лубок.

Монументальная и станковая скульптура после освобождения страны получила новое развитие. В произведениях *Ван Чао-вэня* («Народная героиня Лю Ху-лань»), *Лю Кай-цюя* (барельеф Памятника героям революции в Пекине), Чжан Сун-хэ (р. 1918), проникнутых чувством патриотизма, нашли воплощение образы народных героев. Мирному строительству посвящён ряд работ Хуа Тянь-ю (р. 1901), Сяо Чуань-цзю и др. В области бытового жанра работают Пань Хэ (р. 1926), Го Ци-сянь (р. 1928) и др.

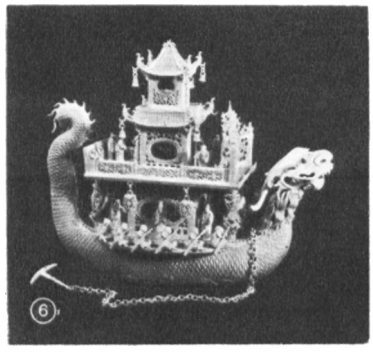
Декоративно-прикладное искусство. В современных произведениях прикладного искусства нередко проявляются высокий художественный вкус и мастерство народных художников. Возрождена пришедшая в упадок в конце 19 в. фарфоровая промышленность. Новые фарфоровые изделия отличаются простотой пластических форм, красивыми тонами глазури и богатством декоративных приёмов. Распространены монохромные фарфоровые изделия. Производятся традиционные цветные глазури: серовато-зелёная «лунцюань», голубовато-серая «лунная», красная «цзи-хун» и др. Из белого бисквита выполняются декоративные фигурки и различные изделия. Мастерские в уезде Бошань (провинция Шаньдун) славятся изделиями из двухслойного и цветного стекла, украшенными традиционными изображениями пышных пионов, хризантем или лотосов. Высоким качеством исполнения отмечены китайская перегородчатая эмаль, где композиция рисунка удачно сочетается с формой предмета (курительные приборы, лампы, коробки, вазы и блюда), ювелирные изделия из золота и серебра, лаковые вазы, сервизы, коробки, портсигары и т. д., резьба по камню и дереву и шёлковые ткани типа «кэсы».

Среди разнообразных видов **народного художественного ремесла** у многочисленных народов К. особое место занимают художественные ткани и вышивки. У большинства народов выделываются кустарные ткани типа «батик», служащие для украшения одежды, занавесок, скатертей, покрывал. В их сложный плоскостный узор умело вплетены образы природы, изображения животных.

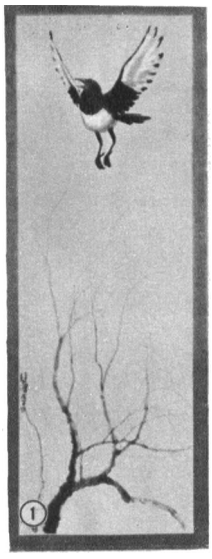
Ли Цюнь. «Рассвет». Цветная гравюра. 1957. Музей искусства народов Востока. Москва.

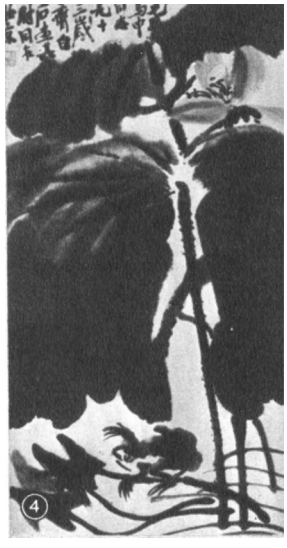


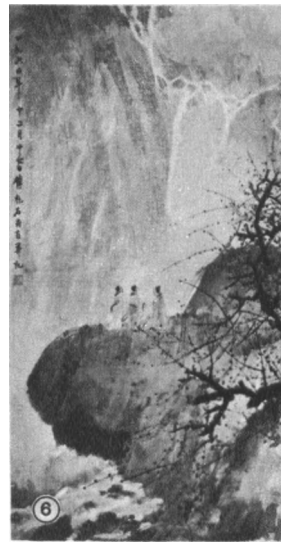
Широко распространено вышивание. Каждая девушка должна уметь выполнить красивый, красочный сюжетный рисунок на подарке жениху: на тюбетейке у уйгуров, туфлях у хуэй, кисете у тай, поясе у мяо и т. д. Вышивкой с красочным и сложным узором украшаются и ширмы, подушки, покрывала, скатерти, женские платья и обувь, занавесы, декоративные панно. Бывают и многослойные вышивки: плотность такого изделия (воротник, обшлаг рукава, пояс) почти равна ковровой. У маньчжуров и северных хуэй распространена выпуклая вышивка по трафарету: фигурки из красной бумаги наклеиваются на ткань и поверх зашиваются гладью. Интересна аппликация из цветного шёлка, поверх которого с промежутками в 2—3 *мм* протянуты тёмные нити, придающие рисунку вид косой штриховки. Иногда части рисунка (сердцевина цветка), иногда всё изделие целиком (фигурная нагрудная подвеска, игрушечная птичка) выполняется петельным швом, напоминающим вязание. На С.-З. и С.-В. страны распространена вышивка гарусом, шерстью и шёлком по цветной коже, у казахов и киргизов, живущих в КНР,— вышивка и цветная аппликация по войлоку. В северных провинциях К. (Шаньси, Шэньси, Хэбэй, Шаньдун), а также тибетцы и уйгуры занимаются ковроделием и ткачеством. Различаются два основных вида ковров: «женские» — вяжутся петлями с помощью иглы, и «мужские»— изготовляются на

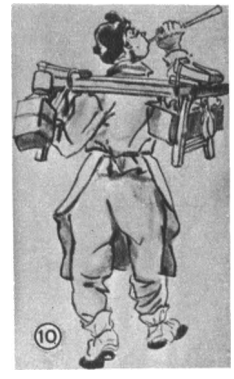


КИТАЙ. Архитектура и искусство КНР. 1. Учебный корпус Южнокитайского медицинского института в Гуанчжоу. **2.** Дворец культуры национальностей в Пекине в праздничной иллюминации. **3.** Л ю К а й-ц ю й. «Форсирование реки Янцзы Народно-освободительной армией». Барельеф на памятнике героям революции в Пекине. 1953—58. **4.** «Камелия и птица». Ткань типа «кэсы». Сучжоу. **5** «Лотос и утки». Вышивка гладью цветными шелками. Сучжоу. **6.** «Корабль — дракон». Фарфор-бисквит. **7.** Чайник из халцедона. **8.** Ваза в виде треножника с подвесными кольцами. Нефрит. **9.** Блюдо из мастерских Цзиндэчжэня. 1954. **10.** «Раскрывающаяся раковина». Слоновая кость. 1954. (**6, 7, 9, 10** — Музей искусства народов Востока, Москва).









КИТАЙ. Живопись и графика 20 в. **1.** Сюй Бэй-хун. «Сорока». Бумага, тушь. 1948. **2.** Цзян Чжао-хэ. «Беженцы» (фрагмент). Бумага, тушь. 1943. **3.** Ци Бай-ши. «Креветки среди водорослей». Бумага, тушь. 1946. **4.** Ци Бай-ши. «Лотос и лягушка». Бумага, тушь. 1953. **5.** Ли Кэ-жань. «Бродячие музыканты». Бумага, тушь, водяные краски. 1938. **6.** Фу Бао-ши. «У водопада». Бумага, тушь, водяные краски. 1960. **7.** Хуан Чжоу. «Девушка-тибетка». Бумага, тушь, водяные краски. **8.** Хуан Чжоу. «Свидание». Бумага, тушь. 1957. **9.** Гу Юань. «Живой мост». Цветная гравюра. 1949. **10.** Ли Хуа. «Уличный торговец». Тушь. (№№ **1, 3—7** — Музей искусства народов Востока, Москва).

станках с ручной вязкой узлов. Для них характерны простота и ясность узоров. Ковры уйгуров (т. н. хотанские, или кашгарские) отличаются коротким ворсом, геометрическим рисунком и ярким колоритом (красные и жёлтые тона). Декоративны, красочны, богаты по узору ковры тибетцев. У тибетцев и у народа и изготовляются плотные ткани из красных и чёрных шерстяных нитей. Ткани коврового типа с узором сложного переплетения используются для праздничной одежды (у цзинпо) и для сумок (у тай). Из рисовой соломы, волокон пальмы, расщеплённого бамбука, лиан, различных сортов травы плетутся веера, корзины (иногда с резными деревянными деталями), вазы, коробки, сумки, подставки, циновки, пояса, шляпы, игрушки. Развита резьба по камню. У чжуанцев и тай — изделия из нефрита, у тибетцев — из шиферного сланца, у бай — из далийского мрамора и т. д. Резьба по скорлупе кокосовых орехов встречается у народа ли. Особое место занимает ювелирное искусство: уйгуры, хуэй, тай выполняют массивные дутые и ажурные украшения из золота (серьги, браслеты, бубенчики, пуговицы, кольца и т. п.). У народов юго-зап. и юж. К. женские украшения делаются из массивных металлических пластин, проволоки и листового серебра. У женщин цзинпо, лису, лаху, хани в ходу своеобразные пелеринки из крупных серебряных полушарий (от одного до полутора *см* в диаметре), соединённых цепочкой, у мяо, ли — серебряные ручные, ножные и шейные браслеты в виде широких плоских обручей, у яо — женские обрядовые головные уборы из трёх массивных рогообразных пластин. Искусство бронзового литья в К. известно издавна. Чжуан, мяо, дун делают массивные цилиндрические шкатулки, обрядовые барабаны, украшенные гравированным орнаментом и скульптурными группами. Тибетцы, тай, хуэй, уйгуры достигли большого совершенства в изготовлении бронзовой культовой утвари (чайники, колокольчики, чаши, курильницы, светильники) и музыкальных инструментов (тибетские трубы и тайские гонги, чаши и тарелки). Рисуночные композиции и элементы традиционного орнамента народного искусства широко используются в декоративном искусстве, архитектуре.

Женские национальные костюмы. 1. Народ яо. 2. Народ мяо.

Лит.: Общие работы.— Кверфельд Э. К., Предмет в китайском искусстве, Л., 1937; Глухарева О., Деникe Б., Краткая история искусства Китая, М.—Л., 1948; Алпатов М. В., Искусство Китая, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 1, М.—Л., 1948, гл. II; Жемчужины китайской живописи, т. 1—3, Шанхай, 1955 (на рус., кит., англ. яз.); Виноградова Н. А., Искусство Китая, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961, т. 1, М., 1956; Белецкий П. А., Китайское искусство. Очерки, [Киев, 1957]; Глухарева О. Н., Искусство народного Китая..., М., 1958; Памятники искусства Китая в музеях СССР. Альбом. Вводная статья О. Н. Глухаревой и М. Кречетовой, М., 1959; Вяткин Р. В., Музеи и достопримечательности Китая, М., 1962; Bushell S. W., Chinese art, v. 1—2, L., 1924; Siré n O., A history of early Chinese art, v. 1—4, L., 1930; франц. изд. P.—Brux., 1929—31; Bacchofer A., A short history of Chinese art, N. Y., 1946, L., 1947; Grousset R., La Chine et son art, P., 1951; Paul-David M., Arts et styles de la Chine, P., 1953; Buhot J., Arts de la Chine, P., 1951; Hájek L., Chinesische Kunst, 2. Aufl., Prag, 1955; Sickman L. and Soper A., The art and architecture of China, Harmondsworth, 1956; Willets W., Chinese art, v. 1—2, Harmondsworth, [1958]; Consten E., Das alte China, Stuttg., 1958; Speiser W., The art of China, spirit and society, N. Y., 1960; Prodan M., De kunst van China . . ., N. Y., 1962.

На китайском языке: Чжэнь Чжэн-до, Вэйдады ишу чуаньтун тулу (Великое наследие [китайского] искусства). Альбом, т. 1—2, Пекин, 1956; Ху Мань, Чжунго мэйшу ши (История китайского искусства), Шанхай, 1954; Ван Чао-вэнь, Синь ишу лунь цзи (Сборник статей о новом искусстве), Пекин, 1952; Ли Юй, Чжунго мэйшу ши ган (История китайского искусства), Пекин, 1957; Чжу Гуан-цянь, Мэйшу пипань луньвэнь цзи (Сборник статей по вопросам теории и критики искусства), Пекин, 1958; Чжунго хуацзя жэньмин дацыдянь (Большой словарь китайских художников), Шанхай, 1940.

Доисторический период.— Wu C. D., Prehistoric pottery in China, L., 1938; Andersson J. G., Researches into the prehistory of China, BMFEA, XV, 1943, p. 1—304; Chëng Të-k'un, Archaeology in China, v. 1. Prehistoric China, Cambr., 1959.

Архитектура.— Згура В., Китайская архитектура и её отражение в Западной Европе, М., 1929 (РАНИОН); Деникe Б. П., Китай. Альбом, М., 1935; Глухарева О. Н., Памятники древнего зодчества. Архитектура Китайской Народной Республики, в кн.: Советская архитектура. Сборник Союза Сов. арх-ров, № 3,

М., 1952; Лян Сы Чен, Великие традиции и наследие архитектуры Китая, «Архитектура СССР», 1953, № 8; Лян Сы Чен, Архитектурное наследие Китая и наши задачи, в сб.: Советская архитектура, М., 1954, № 5; Глухарева О. Н., Архитектура Китая, в кн.: Всеобщая история архитектуры, т. 1, М., 1958; Ащепков Е. А., Архитектура Китая. Очерки, М., 1959; Boerschmann E., Chinesische Architektur, Bd 1—2, B., 1925; его же, Chinesische Pagoden, B.—Lpz., 1931; Inn H., Chinese houses and gardens, N. Y., 1950.

На китайском языке: Чжунго цзяньчжу (Китайская национальная архитектура), Пекин, 1957.

Изобразительное искусство.— Китайское изобразительное искусство. По материалам выставки 1950 г. в Москве. [Сб. статей], М., 1952; Изобразительное искусство Китая. Альбом. Сост. и авт. вступит. статьи О. Н. Глухарева, М., 1956; [Мурриан И.], Современный китайский лубок, М., 1958; Николаева Н., О национальных традициях в современной китайской живописи гохуа, в сб.: Художественные направления в современном зарубежном искусстве, М., 1959; Прокофьев О. С., Современное искусство социалистических стран Востока, М., 1961, с. 9—42; Виноградова Н. А., Искусство средневекового Китая, М., 1962; Chavannes E., La sculpture en pierre en Chine aux temps des deux dynasties Han, P., 1893; Fischer O., Chinesische Landschaftsmalerei, Münch., 1921; Ashton L., An introduction to the study of Chinese sculpture, L., 1924; Fischer O., Die chinesische Malerei der Han-Dynastie, B., 1931; Segalen V., L'art funéraire à l'époque des Han, P., 1935; Ferguson J. C., Survey of Chinese art, Shanghai, 1939 и 1940; Speiser W., Meisterwerke chinesischer Malerei, B., 1947; Cohn W., Chinese painting, L., 1948; Priest A., Aspects of Chinese painting, N. Y., 1954; Siré n O., Chinese painting: leading masters and principles, v. 1—7, L.—N. Y., 1956—58; Swann P. S., Chinese painting, N. Y., 1958; Walay A., An introduction to the study of Chinese painting, N. Y., 1958; Guiganino A., La pittura cinese, v. 1—2, Roma, 1959; Pommeranz-Liedtke G., Chinesische Holzschnitte der Gegenwart, B., 1959; Mai-Mai Sze, The way of Chinese painting, N. Y., 1959; Modern paintings in the Chinese style, Peking, 1960; Hájek L., Hoffmeister A., Richterová E., Contemporary Chinese painting, L., 1961.

На китайском языке: Пань Тянь-шоу, Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи), Шанхай, 1935; Лю Лин-цан, Тандай жэньухуа (Портретная живопись танского периода), Пекин, 1958; Фу Бао-ши, Шаньшуй жэньу цзи фа (Искусство пейзажа и портрета), Шанхай, 1957; Чжэнь Чжэн-до, Чжан Хэн, Сюй Бай-да, Сунжэнь хуацэ (Живопись периода сунской династии). Альбом, Пекин, 1957; Чэнь Ван-ли, Тао юн (Погребальная керамика), Пекин, 1957; Ван Ци, Тань хуйхуа (Беседы о живописи), Пекин, 1958; Фу Бао-ши, Чжунгоды хуйхуа (Китайская живопись), Пекин, 1958.

Декоративно-прикладное искусство.— Вестфален Э. Х., Кречетова М. Н., Китайский фарфор, Л., 1947 (Гос. Эрмитаж); Кочетова С., Фарфор и бумага в искусстве Китая, М.—Л., 1956; Крюкова И., Резьба по слоновой кости в Китайской Народной Республике, М., 1957; Глухарева О. Н., Возрожденное мастерство, «Советская этнография», 1959, № 4; Виноградова Е. В., Современное прикладное искусство Китая, М., 1959; Hobson R. L., Chinese pottery and porcelain, v. 1—2, L.—N. Y., 1915; Karlgren B., Jin and Chou in Chinese bronzes, BMFEA, VIII, 1936, p. 9—119; Ackerman Ph., Ritual bronzes of ancient China, N. Y., 1945; Salmony A., Archaic Chinese jades, Chi., 1952; Hájek L., Cinské umění o národní wytvarné tradici cinské, Praha, 1954; Lion-Goldschmidt D., Les poteries et porcelaines chinoises, P., 1957; его же, Céramique chinoise, P., 1959; Feddersen M., Les laques chinois, P., 1958.

На китайском языке: Жун Гэн, Чжан Вэй-чи, Инь Чжоу циптунци тунлунь (Исследование бронзовой утвари периодов Инь и Чжоу), Пекин, 1958; Тун Шу-е и Ши Сюэ-тун, Чжунго цыци ши луньцун (Сборник статей по истории китайского фарфора), Шанхай, 1958.

Синьцзян.— Дьяконова Н., Сорокин С., Хотанские древности, Л., 1960; Дьяконова Н., Культурное наследие национальных меньшинств Синьцзяна, Труды ГЭ, т. 2, 1958; Дьяконова Н., Искусство Синьцзяна, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961; Stein A., Ancient Khotan. Detailed report of archaeological explorations in Chinese Turkestan, v. 1—2, Oxf., 1907; его же, Serindia. Detailed report of archaeological explorations in Central Asia and Westernmost China, v. 1—5, Oxf., 1921; его же, Innermost Asia. Detailed report of explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran, v. 1—4, Oxf., 1928; Grünwedel A., Alt-buddistische Kultstätten im Chinesischen Turkestan, B., 1912; Le Coq A., Die buddhistische Spätantike in Mittel-Asien, Bd 1—7, B., 1922—33.

Тибет.— Виноградова Н. А., Искусство Тибета, в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961; Заккеев М. П., Тибетская мелкая пластика, Рига, 1962; Hackin J., L'art tibétain, P., 1911; Roerich, Tibetan painting, P., 1925; Hümmel S., Elemente der tibetischen Kunst, Lpz., 1949; его же, Geschichte der tibetischen Kunst, Lpz., 1953; Meurs W. J. G., Tibetan temple painting, 2 ed., Leiden, 1953; Monod-Bruhl O., Peintures tibétaines, P., 1954; Jisl L., Sís V., Vaniš J., Tibetische Kunst, Prag, 1958.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

АНЬЯ́Н — г. на С. пров. Хэнань. Известен с 4 в. до н. э. От 10 в. сохранилась конусообразная башня Вэньфынта. После 1949 проведена реконстр. г., проложен ряд магистралей (гл.— проспект Цзефанлу), выстроены кварталы 2—3-этажных кирп. жилых домов, Дворец культуры, гостиница, школы.

В 5 *км* к С.-З. от А., близ с. Сяотунь, раскопаны (1927—37 и с 1950) остатки древнего г., последней столицы (уничтожена в конце 11 в. до н. э.) династии Инь. Развалины обширных зданий, в т. ч. храма и дворца, возводившихся на искусств. земляных платформах, остатки многочисл. жилищ, бронзолитейных и керамич. мастерских. В местечке Угуаньцунь — неск. подземных, б. ч. крестообразных в плане, усыпальниц (самая большая — пл. 340 *м*², объём 1615 *м*³), в к-рых найдены изделия из бронзы, нефрита, перламутра, керамич. орнаментиров. сосуды, оружие, глиняная утварь.

Лит.: Рубин В., Раскопки гробницы, могил и остатков жилищ эпохи Инь, «ВДИ», 1954, № 1; Chêng Tê-k'un, Archaeology in China, v. II. Schang China, Cambr., 1960.

ВЕЛИКАЯ КИТА́ЙСКАЯ СТЕНА́ (кит. Ваньли чанчэн — «Стена 10 тысяч ли») — креп. стена в Сев. К. Первые участки (4—3 вв. до н. э.) в конце 3 в. до н. э. соединены в сплошную стену. Во 2—1 вв. до н. э. В. К. с. продолжена ещё до 500 *км* к З. Позднее проводились работы по её достройке и укрепле-

нию (наиболее значит. в 14—15 вв.). В 1953 реставрирован участок у крепости Цзюйюнгуань, близ Пекина. В. К. с. протянулась между заставами — крепостями Цзюйюнгуань (на З. пров. Ганьсу) и Шаньхайгуань (на побережье Ляодунского залива), с ответвлениями и подъёмами имела дл. ок. 5000 *км* (полностью не сохранилась). Выс.— 6,6 *м* (с зубцами до 8—10 *м*), ширина от 6,5 *м* в основании до 5 *м* наверху. Через каждые неск. сот метров располагались сторожевые казематы — 4-угольные башни (выс. 10—12 *м*) со смотровыми нишами и помещениями для охраны, через каждые 10 *км* — дозорные и сигнальные вышки, в важнейших горных проходах — хорошо укрепл. крепости. В. К. с. сложена из камня и кирпича, с использованием утрамбов. земли для внутр. части.

Лит.: Чэнь Мин-да, Великая Китайская стена, «Народный Китай», 1955, № 8; на кит. яз.— Ваньли чанчэн хэ Даюньхэ (Великая стена и Великий канал), Пекин, 1953.

ВЕЛИ́КИЙ КАНА́Л (Юньхэ) — крупнейшее ирригац. и транспортное сооружение, дл. ок. 1800 *км* (от г. Тунчжоу, близ Пекина, до *Ханчжоу*). Начат в 6—5 вв. до н. э. (к С. от р. Янцзы), в 610 система каналов соединила столицу с важными р-нами на Ю. и С. страны. В 1283—1414 В. к. был восстановлен и достроен; на сев. участках трассы (пров. Хэбэй, Шаньдун) проложено новое русло, выстроены водохранилища, плотины, шлюзы, мосты. После наводнения 1855 канал утратил прежнее значение. После 1949 многие сооружения восстановлены (Хуайиньский шлюз, 1951, и др.), усовершенствованы, канал используется для внутр. перевозок.

Лит.: Тань Ци-сянь, Великий канал, «Народный Китай», 1955, № 22.

ГУАНЧЖО́У, Кантон,— г., порт на юге К., адм. центр пров. Гуандун. Расположен на левом берегу р. Чжуцзян. Упоминается с 3 в. до н. э. под назв. Фаньюй. В 11 в. опоясан кирп. стеной и рвом. В 16 в. Г.— крупный торговый центр. В 20 в. г. сильно вырос. Состоит из неск. частей: «Старого г.» (в пределах б. гор. стены), застроенного гл. обр. адм. зданиями в духе европ. и кит. арх-ры; Чжуцзянлу — р-на набережной р. Чжуцзян, крупнейшей магистрали г. с многоэтажными домами европ. типа; р-на Дуншань в вост. части, застроенного в прошлом дачами, особняками богачей; пром. р-нов Сицзунь и Сигуань; искусств. о-ва Шамянь — терр. б. иностранных концессий с европ. застройкой; о-ва Хэнань на р. Чжуцзян, с жилыми, торговыми постройками и внутр. портом Г. Во всех р-нах широкие магистрали соседствуют с узкими ср.-век. улочками, многоэтажные здания — с 1—2-этажными кит. постройками, глинобитными и бамбуковыми жилищами. Храм Гуансяосы с железной пагодой (963), мемориальный зал Сун Ят-сена, пам. героям революц. битв и др. После 1949 застраивается жилыми и обществ. зданиями совр. типа с элементами нац. арх-ры; на о-ве Эршатоу создан комплекс спортивных сооружений. Г.— крупный центр художеств. ремёсел (расписная и перегородчатая эмаль, лаковые изделия, резьба по слоновой кости, веера, зонты, изделия из бамбука, шёлка и т. д.).

Гор. музей.

Лит.: Никитин Н., Кантон, М., 1952; Федоренко Н. Т., Китайские записи, М., 1958, с. 103—146.

ДУНЬХУА́Н — древний г. на З. пров. Ганьсу. В 1-м тысячел.— крупный узловой пункт на «Великом шёлковом пути». К Ю.-В. от Д.— пещерный буддийский мон. Цяньфодун — «Пещеры 1000 Будд» (4—14 вв.). Сохранилось ок. 480 пещер (крупнейшая — пещера Могао, 366) со скульптурой (глина, раскраш. по сухому грунту клеевыми красками) и росписями 4—14 вв. На фресках — сцены из жизни Будды и его последователей: «Рай Вималакирти» с изображением богословского

Дуньхуан. «Уборка урожая». Настенная живопись: 11 в.

диспута (642, пещера № 220), «Единоборство Родракса — противника Будды, с Сарипутрой — учеником Будды» (6 эпизодов, 10 *м* × 4,3 *м*) и др.; многофигурные культ. композиции, пейзажи, сцены светской жизни («Охота на тигра», «Битва», «Пахота», «Строят дом», «Рыбная ловля» и др.). Ведутся большие реставрац. работы.

Лит.: Цзинь Вэй-но, Фрески Дуньхуана, «Народный Китай», 1956, № 3; Виноградова Е. В., Выдающийся памятник китайского национального искусства, «ВИМК», 1958, № 2.

КАЙФЫ́Н — г. на С.-В. пров. Хэнань, в 8—10 *км* к Ю. от р. Хуанхэ. В 4—3 вв. до н. э.— столица царства Вэй (назв.— Далян), с 6 в. н. э. наз. Бяньчжоу, с нач. 10 в.— столица ряда сев. царств — Лян, Цзинь, Хань, Чжоу, в 960—1127 — столица сунского К. (наз. Бяньлян, Бяньцзин). В плане — удлин. 4-угольник, обнесён креп. стеной (дл. более 20 *км*) из серого кирпича с земляным валом изнутри и 4 воротами по странам света. Прямые ул. пересекают г. с С. на Ю., к ним примыкают узкие извилистые переулки и тупики, застроенные домами кит. типа; ряд парков. В сев. части г.— остатки дворца 12 в. (был окружён стеной дл. 2,5 *км*). **Пагода Тета** («Железная пагода»; выс. 57,34 *м*, 1041) — 8-гранная, 13-ярусная, облицовка глазуров. кирп., на каждом ярусе — 8 ниш со статуями, пьедестал украшен лепными фигурками, арабесками; башню венчает пирамида, крытая черепицей. Храмы: покорителя вод Юя, бога войны Гуань Юя. После 1949 строятся жилые и обществ. здания совр. типа.

Музей пров. Хэнань.

ЛОЯ́Н — г. на С.-З. пров. Хэнань на р. Лохэ. Осн. в 11 в. до н. э., с 770 до н. э.— столица ряда династий. Имел прямоуг. планировку с чётко выделенными осевыми магистралями и пересекавшими их ул. Был обнесён креп. стеной с башнями и воротами. В центре находились императорские дворцы и храмы (не сохранились).

Близ г.— многочисл. подземные гробницы (более 1000), в т. ч. начала н. э.,— куполообразные, с художеств. отделкой колонн и арок. В 10 *км* к В. от Л.— храм Баймасы («Белой лошади»; 68 н. э.) — один из первых буддийских храмов для хранения свящ. книг, обнесён стеной с трёхарочными воротами, за к-рыми по одной оси расположены храмовые здания, украш. статуями Будд, стелами с надписями, скульптурой (в т. ч. изображения лошадей). В 15 *км* к Ю. от Л., на берегу р. Ихэ,— буддийский пещерный храм **Лунмынь** («Ворота дракона»; 495—898, ныне музей), состоит из

неск. сотен пещер (гл.—Биньян, 500—523, и Фынсянь) с многочисл. (ок. 100 тыс.) барельефами и скульптурой, высеч. из известняка: слуги, жертвователи, монахи, изображения торжеств. процессий; особенно известна статуя **Будды Вайрочана** (672—675).

Близ Л., в с. Гуанлинь,— **историч. музей,** открыт в 1958 в б. храме Гуань Юя: собр. железных орудий 1 в., стел с надписями (нач. н. э.), колл. бронзовых сосудов, металлич. зеркал, оружия.

Лит.: на кит. яз.— Лоян цзинь-си (Лоян в настоящем и прошлом), [Лоян, 1959]; Лунмынь шику (Каменные пещеры Лунмыня), Пекин, 1959.

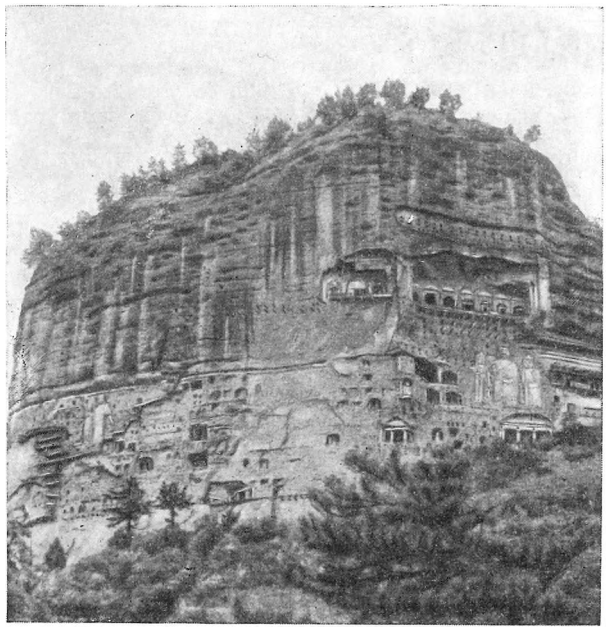
ЛХАСА — г. на Тибетском нагорье, адм. центр Тибетского автономного р-на КНР. Расположен на выс. 3650 *м* в горной долине р. Джичу. Осн. в 7 в. Религ. центр ламаизма. В основе плана — кольцевые дороги, по к-рым пролегали пути паломников; первый круг — в мон. Джоканг, второй (Пакор) замыкает торговый центр вокруг мон., третий (Линкор, дл. 8 *км*) — вокруг «Старого г.». Радиальные узкие и кривые ул. застроены 1—2-этажными домами из кирп.-сырца с плоскими крышами. Дворцовые здания, ряд мон. (в т. ч. Джоканг, 641—650) — сложные арх. ансамбли со зданиями, украш. многочисл. колоннами, тонкой резьбой, многоцветными росписями, барельефами и дер., кам. и золотой скульптурой. Над сев.-зап. частью г.— дворец-крепость **Потала** (б. резиденция Далай-ламы): ансамбль (начат в 7 в., возведён в совр. виде в 16—17 вв.) состоит из ряда построек, составляющих в плане трапецию (дл. 430 *м*); центр. часть ансамбля — 13-этажный «Красный дворец» с тронными залами, гал., усыпальницами, украш. резными колоннами, золотыми статуями, росписями и картинами-свитками; по сторонам дворца — оборонит. башни (вост.—символ Солнца, зап.— символ Луны).

Близ Л.— три мон.: в 40 *км* к В.— Гэндан с собр. скульптуры, к З.— Дрэпунг, к С.-В.— Сера (15—16 вв.).

Лит.: Юсов Б. В., Тибет, М.,1952; Домогацких И., Утро Тибета, М., 1962.

МАЙЦЗИШАНЬ («Пшеничная гора») — буддийский пещерный храм (ныне музей; 5—17 вв.), близ г. Тяньшуй в пров. Ганьсу.Состоит из 194 пещер (гл.— «Пещера Нирваны», «Галерея тысячи Будд» дл. 30 *м*, «Зал десяти тысяч Будд» и др.) с раскраш. скульптурой 5—6 вв. из лёссовой глины (изображения Будд, бодхисатв, донаторов, архатов — апостолов Будды, музыкантов, служанок и т. д.) и росписями 5 в.

Пещерный храм Майцзишань. 5—17 вв.



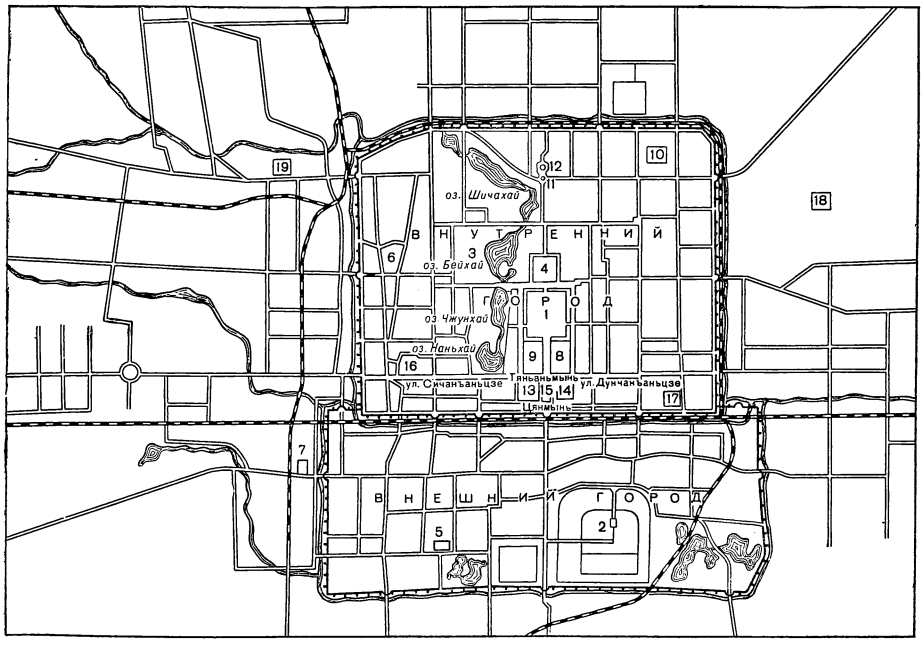
Лит.: Сильва А. де, Майцзишань. Памятник искусства на «Пшеничной горе», «Курьер ЮНЕСКО», 1959, № 3.

НАНКИ́Н, Наньцзин («южная столица»),—г., адм. центр пров. Цзянсу, порт на юго-вост. берегу р. Янцзы. Осн. в 472 до н. э. под назв. Юэтай. Столица ряда феод. гос-в (в 3, 4—6, 14—15 вв.). Н. располож. на сильнопересечённой местности, имеет свободную планировку. В вост. части — «Императорский г.» (14—15 вв.) с регул. планировкой (в 1400 был обнесён креп. стеной дл. 35 *км*, с рядом ворот). Р-ны г.: центр к Ю. от Янцзы — Цзяннань; портовый и привокзальный р-н — Сягуань; на сев. берегу Янцзы, включая гору Пукоу,— Цзянбэй; р-н двух о-вов на Янцзы — Цзянсинь. Гора Цзыцзиньшань, озеро Сюаньуху с 5 о-вами, гора Юйхуатай, утёс Янцзыцзи в окр. г. придают ему особую живописность. Многие арх. пам. (дворцы, стены, пагоды) разрушены в ходе войн 19 и 20 вв. Сохранились: кам. пагоды — в мон. Цисясы (10 в., 9-ярусная, 5-угольная в плане, с основанием в виде цветка лотоса, украшена рельефами) и в мон. Лингусы (1612, 9-ярусная); «уляндянь» («безбалочный храм»; 1398) в мон. Лингусы, часть гор. стен минской эпохи, остатки дворцовых зданий. После 1949 ведутся жилищное, культурное и пром. стр-во, реконстр. ул., мостов, пристаней, парков. Н.— крупный центр кустарного ткачества.

Историч. музей: колл. бронзовой утвари, керамики, картин.**Гор. музей,** осн. в 1930-х гг.: колл. кит. иск-ва, в т. ч. древней бронзы, керамики, живописи, тканей. Близ г.— погребения императоров У-ди (ум. в 420) и Чжу Юань-чжана (1383), по дороге к к-рым установлены монумент. кам. фигуры чиновников, воинов, фантастич. животных и др.; гробница Сун Ят-сена (1926—29) в парке, включающая обелиск, гранитную лестницу (328 ступеней, общая выс. 70 *м*), мавзолей в форме колокола, внутри — зал с 12 колоннами из чёрного камня, статуя сидящего Сун Ят-сена и помещение-склеп с саркофагом; к Ю. от Н. на горе Юйхуатай — пам. павшим героям революции.

Лит.: Федоренко Н. Т., Китайские записи, М., 1958; Сушкина Н. Н., У древних памятников, М., 1959; Чжу Гао, Город вечной молодости, «Дружба», 1959, № 28.

ПЕКИ́Н, Бэйцзин («северная столица»),— столица КНР (с 1949), крупный адм.-политич., экономич. и культурный центр в пров. Хэбэй. Первые поселения в р-не П. относятся к 1-му тысячел. до н. э. (города Ци, Цзичжоу, Цзи, Ючжоу). В 10 в.— столица царства Ляо (назв.— Наньцзин, Яньцзин), с 1158 — столица чжурчжэней (назв.— Чжунду; сохранились остатки глинобитных стен и фундаменты ряда зданий), с 1267 —столица монгольской империи (назв.— Ханбалык, Даду), с 1368 г. наз. Бэйпин и сокращён в размерах (сев. стена г. перенесена на 2,5 *км* южнее), в 1421 провозглашён столицей К. и переименован в П. (Бэйцзин). В основе плана — строго геометрич. планировка г. Даду, усовершенствованная в 1403—21. Древнейшая часть П.— «Внутренний г.», состоит из последовательно размещённых один в другом и обнесённых стенами «Запретного г.», «Императорского г.» (с пл. и воротами Тяньаньмынь) и собственно г., жилые и торговые кварталы к-рого также обнесены креп. глинобитными, облицов. кирп. стенами (13—14 вв., дл. 20 *км*, выс. 12 *м*, 9 ворот и 44 кв. бастиона). Все три части объединены строгой системой дворцовых, храмовых и др. сооружений, располож. в определённом порядке с Ю. на С. и образующих т. н. **Ансамбль пекинской оси.** К 1553 стеной была обнесена юж. часть

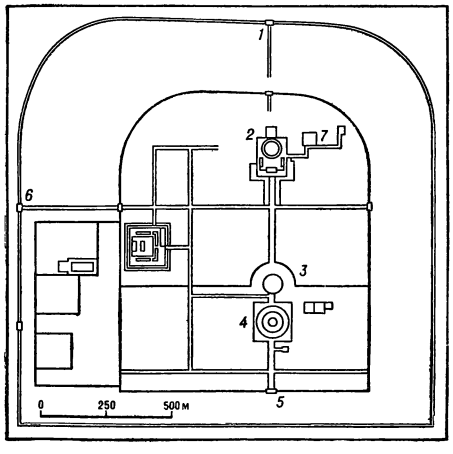


Пекин. Генеральный план города: 1 — Гугун; 2 — „Храм неба"; 3 — парк Бэйхай; 4 — парк Цзиншань; 5 — парк Таожаньтин; 6— храм Байтасы; 7— храм Тяньнинсы; 8— храм Таймяо, ныне Дворец культуры трудящихся; 9 — Алтарь Шэцзитань в парке им. Сун Ят-сена; 10 — храм Юнхэгун; 11 — башня Гулоу; 12 — башня Чжунлоу; 13 — здание Всекитайского собрания представителей; 14 — Музей революции и истории; 15 — Памятник героям революции; 16 — Дворец культуры национальностей; 17 — Главный вокзал; 18 — Всекитайская сельскохозяйственная выставка; 19 — Пекинская выставка; 20 — Художественная галерея.

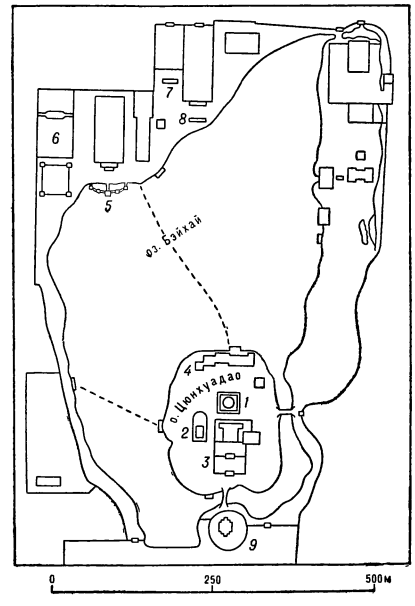
пригорода П. («Внешний г.» — кривые узкие улицы с глинобитными или дер. строениями). Протяжённость П. с Ю. на С. составила 8 *км*. С этого времени по 1949 план П. почти не менялся. В центр. части Ансамбля пекинской оси — «**Запретный г.**» с комплексом «Древних дворцов» (Гугун) — б. императорская резиденция (с 1914 — музей). Прямоуг. в плане (960 *м* × × 750 *м*) терр. ансамбля окружена стенами (выс. 10 *м*), облицов. тёмно-красным кирп., с 4 воротами (гл. юж. — Умынь). В центре «Запретного г.» — 3 дворцовых павильона — Тайхэдянь, Чжунхэдянь и Баохэдянь (15 в., перестроены в 17—18 вв.), располож. на 3-ярусной земляной платформе, облиц. мр. (выс. 7 *м*). Гл. павильон — **Тайхэдянь** («Дворец высшей гармонии»; 1421, восстановлен в 1697, пл. 2300 *м*², выс. 35 *м*): внутри — один зал, стены и потолок к-рого украшены сложной резьбой. На Ю. Ансамбль пекинской оси завершён арх. комплексом «**Храма неба**» (Тяньтань; 1420—1530, перестроен в 18—19 вв.). Гл. здание Циняньдянь («Храм молитвы за богатый урожай»; 1420, восстановлен в 1889) — дер. ротонда (выс. 38 *м*, диаметр 30 *м*) с 3-ярусной крышей, покрытой синей глазуров. черепицей, расположена на 3-ступенчатой террасе, облицов. белым мр. (пл. около 6000 *м*²); в зале храма — 28 дер. колонн, поддерживающих с помощью ярусных кронштейнов (доу-гунов) ступенчатый куполообразный кессонированный потолок с орнамент. росписью. Кам. терраса (дл. 360 *м*, шир. 28 *м*) соединяет Циняньдян с храмом Хуанцюнъюй («Зал небесного свода»; 1530, реконстр. 1752, выс. 19,5 *м*, диам. 15,6 *м*), обнес. круглой кирп. стеной (дл. 200 *м*, выс. 6 *м*), и 3-ярусным мр. алтарём Хуаньцю (1530, реконстр. 1749; выс. ок. 5 *м*, диам. верхней площадки — 27,5 *м*, нижней — 63,5 *м*), обнесённым 2 низкими стенами круглого и кв. плана с 4 мемор. воротами, располож. по странам света. В комплексе «Храма неба» — также павильоны Цзайшэнтин («Павильон для закалывания жертвенных животных»), Шэньчу («Кухня духов для небожителей») и др.

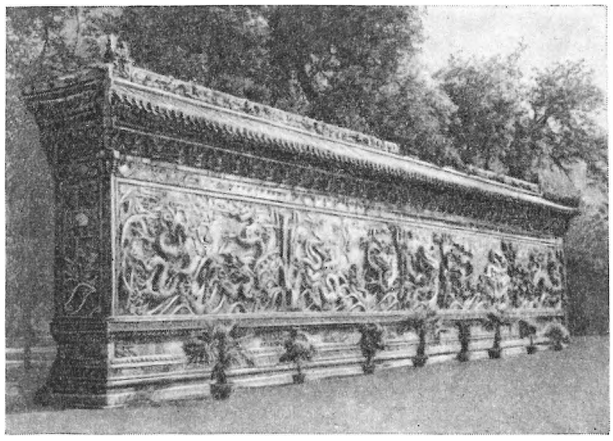
В П.— ряд парковых ансамблей. Парк **Бэйхай** (общая пл. 104 *га*) расположен на берегу озера Бэйхай («Северное море»; пл. 54 *га*) и на о-ве Цюнхуадао. На о-ве: ламаистская **пагода Байта** («Белая пагода») и храм Байтасы («Храм Белой пагоды»; ныне Юнъаньсы, «Храм вечного покоя») — оба 1651; храм Шанъиньдянь («Храм источника добро-

Пекин. План комплекса „Храма неба". 1420—1530, перестроен в 18—19 вв.: 1 — Северные ворота; 2 — храм Циняньдянь; 3— храм Хуанцюнъюй; 4 — алтарь Хуаньцю; 5 — Южные ворота; 6 — Западные ворота; 7 — павильон Шэньчу.



Пекин. Парк Бэйхай. План: 1 — пагода Байта; 2— Юэгулоу; 3 — храм Байтасы; 4 — Иланьтан; 5 — павильоны Улунтин; 6 — Ваньфолоу; 7 — стена Цзюлунби; 8 — стена Теинби; 9 — «Круглый городок» Туаньчэн.





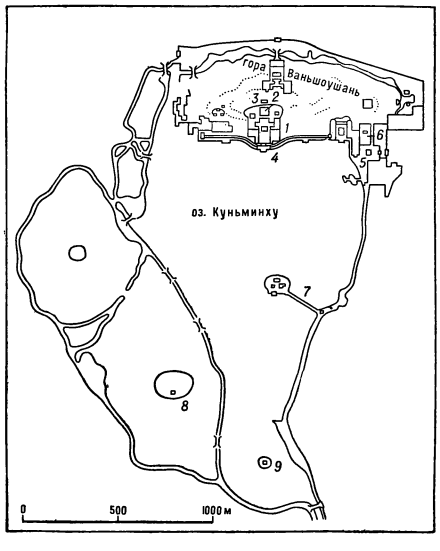
Пекин. Цзюлунби — „Стена девяти драконов" в парке Бэйхай. 17 в.

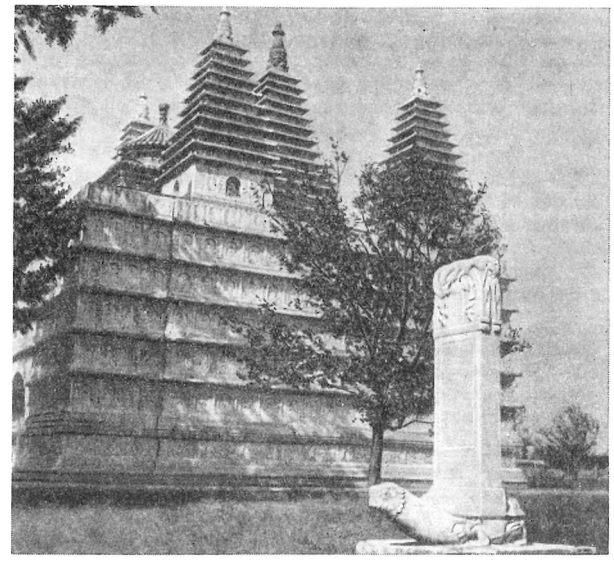
ты»; конец 17 — нач. 18 вв.) на кубическом постаменте с богато декориров. стенами; полукруглое здание Юэгулоу («Хранилище образцов древней письменности»; 495 кам. плит с каллиграфическими надписями). За озером в сев. части парка — Улунтин («Павильоны 5 драконов»; 1522—66); Ваньфолоу («Терем 10 тысяч Будд»; 18 в.) — 3-этажное здание с 10 тыс. ниш, где находились статуи Будд (не сохранились); стены: Цзюлунби («Стена девяти драконов»; 17 в., выложена цветными глазуров. плитками с изображением драконов; выс. 5 *м*, шир. 1,2 *м*, дл. 27 *м*) и Теинби («Железная стена»; сооружена из вулканич. породы и украшена замысловатыми узорами). У юж. ворот парка — Туаньчэн («Круглый городок»), окруж. стеной (выс. 5 *м*): в нём беседка Юйвэнтин (где хранится нефритовый сосуд, 1265, диам. 1,5 *м*, объём более 100 литров) и храм Чэнгуандянь (1746) — кв. зал с нефритовой статуей Будды (привезена из Бирмы). Парк **Цзиншань** («Гора прекрасного вида»), или Мэйшань («Угольная гора»), к С. от Гугуна (в 13—15 вв.— запретный парк при императорском дворе). В 1736—95 на искусств. горе с 5 вершинами были сооружены 5 павильонов, среди которых: Ваньчуньтин («Павильон вечной весны») с 3-ярусной черепичной крышей на колоннах; 8-угольный Гуаньмяотин («Павильон, в к-ром собраны благоухания»). В южной части парка — Циванлоу («Палаты прекрасных ожиданий») на белокаменном пьедестале, украш. резьбой, на С.— павильоны храма Шоухуандянь («Храм долголетия императора», ныне Дворец пионеров). **Ихэюань** («Парк безмятежного отдыха») — летняя резиденция и пейзажный парк (общая пл. 270 *га*), расположен на берегах и о-вах озера Куньминху. Центр. арх. ансамбль 16—18 вв. на г. Ваньшоушань: дворцы Пайюньдянь («Дворец заоблачных высей»), Дэхойдянь («Дворец блеска добродетели»); храмы — Чжихойхай («Море мудрости и разума») и Фосянгэ («Дворец воскуривания благовоний в честь Будд»), многоугольный в плане, 4 яруса с крытыми гал. на каждом. У подножия горы, с В. на З.,— гал. Чанлан («Длинная гал.»; дл. 1,5 *км*)— открытая, с низкой балюстрадой и двускатной крышей, состоит из 273 секций, стены расписаны яркими красками. В вост. части парка — Жэньшоудянь («Дворец гуманности и долголетия»), окруж. колоннадой, к С. от него — павильон Дэхэюань («Сад добродетелей и мира») с 3-ярусной крышей. В юж. части парка — 17-арочный кам. мост Шицикунцяо, украшен скульпт. изображениями животных.

Храмы: Фаюаньсы (осн. в 645) с 2 павильонами, террасой и башней Цанцзинлоу (14—15 вв.); Ляоинь (1271); **Байтасы** (1457) с Белой пагодой (1096); Тяньнинсы (12 в.) с 13-ярусной кирп. пагодой, в к-рой 2 тыс. статуй Будд; Конфуция (осн. в 13 в.); Утасы (1473) с 5 мраморными 11- и 13-ярусными пагодами на пьедестале (выс. 15 *м*); «уляндянь» («безбалочный храм»; 1534); **Таймяо** («Храм поминания предков»; 1420, перестроен в 1544; ныне часть Дворца культуры трудящихся), состоит из ряда зданий, окруж. стеной; в парке им. Сун Ят-сена — **Шэцзитань** («Алтарь божеств земли и злаков»; 15 в.), 3-ступенчатая кв. терраса с низкой оградой, украш. глазуров. черепицей. Ламаистский мон. Юнхэгун (18 в.), внутри — дер. статуя богини Гуаньинь (выс. 2,5 *м*). В сев. части П.— башни: Гулоу («Башня барабана») из красного кирп. и Чжунлоу («Башня колокола») из серого кирп.

После 1949 П. реконструируется по ген. плану (1954—58). Создан адм.-политич. центр г. с главной пл. **Тяньаньмынь**, на её зап. и вост. сторонах возведены комплексы зданий Всекитайского собрания пред-

Пекин. Парк Ихэюань. 16—18 вв. План: 1 — дворец Пайюньдянь; 2 — храм Фосянгэ; 3 — храм Чжихойхай; 4 — галерея Чанлан; 5 — дворец Жэньшоудянь; 6 — павильон Дэхэюань; 7 — мост Шицикунцяо; 8 — Цзяоцзяньтан; 9 — Фынхуандунь.





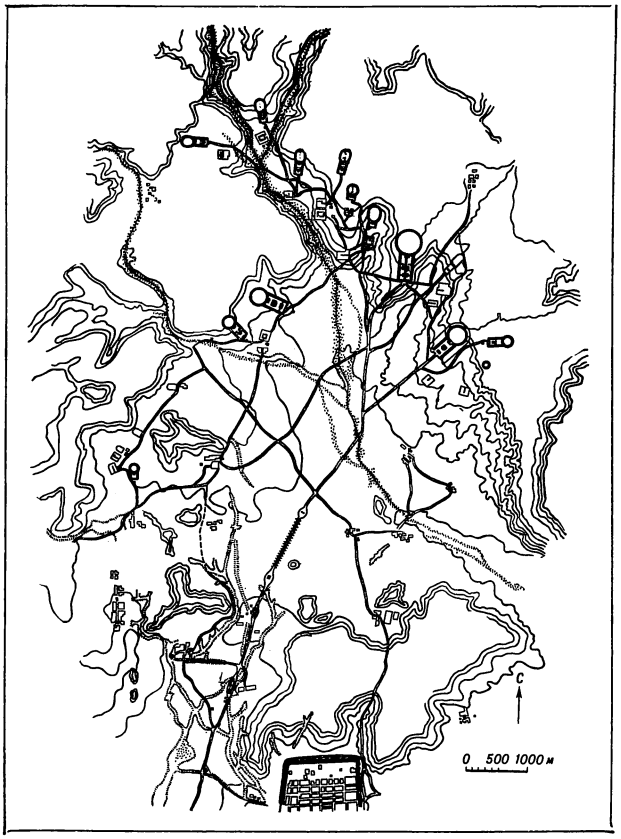
Пекин. Храм Утасы. 1473.

ставителей (пл. 170 тыс. $м^2$) и Музея революции и истории К. (пл. 65 тыс. $м^2$) — оба 1959. Магистрали Дунчанъаньцзе и Сичанъаньцзе (шир. до 100 *м*) соединяют пл. с новыми р-нами. Сооружён ряд пром., жилых и обществ. зданий: Дворец культуры национальностей (13 этажей, выс. 67 *м*, пл. более 30 тыс. $м^2$; в духе нац. арх-ры, с черепичной крышей и стенами, облицов. изразцами); Центр. телеграф (1958); театр «Шоуду» на 1300 мест; спортивный комплекс Рабочего стадиона с гл. ареной на 80 тыс. чел.; Дворец физкультуры (1955—59, пл. 54 тыс. $м^2$, объём 250 тыс. $м^3$); Гл. вокзал; гостиницы «Мир», «Дружба»; комплекс Всекитайской с.-х. выставки. По проектам сов. арх. выстроены: Выставочный павильон (1954, В. С. Андреев, см. *РСФСР*, и др.), Управление радиовещания (1954—57, Д. Н. Чечулин, см. *РСФСР*) и др. Пам. героям революции на пл. Тяньаньмынь (1953—58, группа скульпторов под руководством *Лю Кай-цюя*) — стела на прямоуг. основании (выс. ок. 38 *м*), на пьедестале — барельефы.

Историч. музей, новое здание открыто в 1959: археологич. колл. **Музей Гугун** (б. дворцовый ансамбль), осн. в 1914: богатейшая колл. кит. иск-ва, в т. ч. карт. гал., собр. бронзы, скульптуры, драгоценностей, художеств. ремёсел. **Художеств. гал. Союза кит. художников. Музей истории и реконстр. Пекина. Мемор. музей Сюй Бэй-хуна**, открыт в 1958.

В окр. П.— храмы: Биюньсы (18 в.) с пагодами Цзинъчанбаоцзота (18 в., выс. 34,7 *м*, пять 10-ярусных пагод и 2 ступа) — на 3-ярусном пьедестале, выложенном белым мрамором; Вофосы (осн. в период Тан, перестроен в 1321); Дацзюэсы (осн. в 11 в., перестроен в 14—15 вв.)

План комплекса погребальных сооружений Шисаньлин, близ Пекина. 15—17 вв.



Пекин. Улица Сичанъаньцзе после реконструкции 1950—59.

с пагодой Шэлита. На г. Сишань — 8 храмов 14—15 вв., в т. ч. «Зал царя драконов» и др. В 15 *км* от П.— мост Лугоуцяо (1189—92, перестроен в 17 в.) — многоарочный, из белого мр. (дл. 235 *м*, шир. 17 *м*), украшен 485 скульпт. изображениями львов. В 40 *км* к С. от П., у подножия г. Тяньшоушань,— комплекс погребальных сооружений императоров **Шисаньлин** («13 гробниц»; 15—17 вв.), состоит из 13 самостоят. погребений (общая терр. 40 $км^2$), каждое из к-рых включает подземные дворцы, храмы и мавзолеи, располож. с Ю. на С.; в т. ч. гробницы: императора Юнли (ум. в 1424) — т. н. Чанлин, с жертвенным храмом Лэнъэньдянь («Величия и благодеяний») — на мраморном 3-ярусном основании (66,7 *м* × 29,3 *м*) — зал, разделённый на 9 нефов с 46 дер. колоннами (диам. 1,17 *м*, выс. 7 *м*); императора Чжунцзюн Ваньли (1575—1626) — т. н. Динлин (глубина 20 *м*, дл. 80 *м*), 5 сводчатых залов, сложенных из камня, в среднем — 3 трона из мр., украш. резными изображениями драконов. У входа на терр.— 5-пролётные ворота «пай-лоу» (мр., 1541, шир. 30 *м*, выс. 15 *м*), за ними — Шэньдао («дорога духов», дл. ок. 7 *км*) с мемориальными арками и беседками; на участке (дл. 800 *м*) — 24 фигуры животных из мр., в т. ч. слоны, верблюды, и 12 человеч. фигур.

Лит.: Виноградова Н. А., Архитектурные памятники Пекина, 14—19 вв., «ВИМК», 1959, № 1; Пекин. Справочник-путеводитель, Пекин, 1959; Дубовский Е. С., О реконструкции Пекина, «Архитектура СССР», 1959, № 11; Капица Л. Н., Древний город — Пекин, М., 1962; его же, Пекин, М., 1963; Sirén O., The walls and gates of Peking, L., [1924]; Sirén O., Les palais impériaux de Pékin, P.— Brux., 1926; Lin Yutang, Imperial Peking, L., 1961.

СИА́НЬ — г., адм. центр пров. Шэньси, в долине р. Вэйхэ (приток Хуанхэ). Расположен близ мест древних столиц царства Чжоу и столиц империй Цинь — *Сяньяня* (3 в. до н. э.) и Хань — Чанъаня (2 в. до н. э.— 3 в.). В 583 наз. Дасинчэн, в 8—9 вв. (период Тан) — Чанъань, с 10 в.— С. Танский г. имел регул. планировку с чётким композиц. построением: 4-угольник (9,5 *км* × 8 *км*), к-рый был обнесён стеной с 10 воротами; 14 улиц пересекали г. с С. на Ю., 11—с В. на З. (шир. от 70 до 147 *м*), образуя 108 прямоуг. кварталов. С. делился на «Императорский г.» с ансамблем дворцовых зданий Дамингун (8 в., ведутся раскопки), «Чиновничий г.» и «Внешний г.»; в сев. части располагался императорский парк. Сохранились 3-ярусные 4-угольные башни (14 в.) с черепичными крышами, на высоких цоколях,— Чжунлоу («Башня колокола») и Гулоу («Башня барабана»).

После 1949 ведутся расширение и реконстр. С. Прокладываются магистрали, строятся здания совр. европ. типа: Дом профсоюзов, 7-этажная гостиница и

др. В пригородах С.— пром. районы, вузовские городки, жилые кварталы, с постройками европ. типа.

Музей пров. Шэньси, открыт в 1953: уник. колл. бронзы всех эпох, древних монет, керамич. изделий, кам. рельефов первых вв. н. э.; горельефы с изображением лошадей (636); отдел Бэйлинь («Лес стел») — более тысячи кам. стел, собираемых с 1087; б-ка кам. книг на 114 плитах (1,8 *м* × 0,8 *м*); кол-во эксп. более 3,5 тыс.

В окр. г.: Баньпоцунь — поселение эпохи неолита (раскопки 1952—54, с 1958 — музей) — остатки 43 жилищ круглого и прямоуг. плана, керамич. изделия и др.; остатки креп. стен ханьской столицы Чанъань; погребение императора Ли Ши-мина (Тай-цзуна) с 6 горельефами на кам. плитах (637, размер каждой плиты 1,68 *м*×2,22 *м*). Пагоды: **Даяньта** («Большая пагода диких гусей»; 652, три яруса достроены в 704) — кирп., кв. в плане, 7 уменьшающихся кверху ярусов с выступающими карнизами, пирамид. керамич. крыша (общая выс. 64 *м*), у входа — каменные стелы с будд. текстами и росписями; **Сяояньта** («Малая пагода диких гусей»; 707) — прямоуг. в плане, 15-ярусная (выс. 45 *м*); могильный курган танской эпохи — Шуньлин с кам. скульптурой (львы, выс. 4 *м*; единороги, выс. 6 *м*; изображения чиновников). В 10 *км* от г.— комплекс зданий у гор Лишань — храмы, павильоны, купальни (нач. стр-ва 6—7 вв.).

Лит.: В а с и л ь е в Л. С., Сиань — памятник древней культуры Китая, «ВИМК», 1961, № 1; Famous historical places and cultural relics of Sian, Sian, 1959; на кит. яз.— Сиань шэнцзи чжилюэ (Краткое описание достопримечательностей Сиани), Сиань, 1957; Шэньси-шэн бóугуань цзешао (Знакомство с музеем провинции Шэньси), Сиань, 1959.

СУЧЖОУ, У с я н ь, — г. в пров. Цзянсу, пристань на *Великом канале*. Осн. в сер. 1-го тысячел. до н. э. как столица царства У (первонач. назв.— У ч э н, У ц з ю н ь, в 5—6 вв.— С., в 10—14 вв.— П и н ц з я н, после 14 в.— С.). Один из красивейших городов Китая, благодаря обилию живописных парков с искусств. горами, водоёмами, павильонами, гал., мостами (ок. 300) и старинных усадеб с садами свободными по планировке. Г. окружает креп. стена дл. 20 *км* (1360, реставрирована в 15—18 вв.). Пагоды: Бэйсыта (500) первоначально 11-ярусная, после перестройки (15—16 вв.) —9-ярусная; Жуйгуанта (3 в., перестроена в 904) — 13-ярусная; Хуцюта («Холм тигра»; 7 век, перестроена в 10 в.) — кирп., 8-гранная в плане, 7-ярусная; Шуанта (984) — две кирп. 8-гранные в плане пагоды-близнецы, 7-ярусные с высокими шпилями. Беседка Цанлантин (1044); ансамбль зданий даоского храма Сюаньмяогуань. Парк Чжочжэнъюань с храмовыми зданиями. Мосты: Фынцяо (5—6 вв., реставрирован в 1880), Баодайцяо (1442—46, реставрирован в 1885) — кам., 53-арочный, с поднятой для прохода судов средней частью (дл. 235 *м*), Тинцяо — кам., 3-арочный, с павильоном шатрового типа над средним пролётом. С.— старинный центр ремёсел, производства тканей «кэсы», гончарных изделий, мебели, художеств. вышивок.

Музей научно-исследоват. ин-та вышивок. Музей пров. Цзянсу.

Лит.: Л о б о д а И., Город садов, шёлка и вышивок, «Азия и Африка сегодня», 1962, № 9; на кит. яз. — Г а о Ч ж э н ь, Хуаюань-чжи чэн Сучжоу (Сучжоу — город-сад), Шанхай, 1957.

СЯНЬЯ́Н — древний г. близ Сианя в пров. Шэньси. Столица К. в период династии Цинь (221—207 до н. э.). Остатки стен дворца Эфангун (3 в. до нашей эры). Близ г. на равнине — пирамидальные курганы, — некрополь циньских и ханьских императоров: Цинь Ши-хуанди (259—210 до н. э.), У-ди (156—87 до н. э., выс. 46 *м*) и др., гробница полководца Хо Цюй-бина (ум. в 117 до н. э.), у могилы к-рого — 9 скульпт. групп («Лошадь, попирающая гунна», «Человек с медведем» и др.).

ТАЙША́НЬ — гора в центре пров. Шаньдун (выс. 1545 *м* над уровнем моря). Считалась священной горой, где приносились жертвы духам неба и земли. В течение веков превратилась в архитектурно-художеств. заповедник (ныне Нац. музей) с пам. многих эпох. У подножия горы — храмовый комплекс **Даймяо.** Во дворе комплекса — десятки кам. стел с надписями (наиболее древние — 168—189), нек-рые укреплены на спинах кам. черепах; ротонды под черепичными шатрами, фигурные балюстрады лестниц, скульптура. Гл. сооружение — дворец Тянькуандянь («Дворец, дарованный небом»; осн. в период Хань), состоит из 9 палат с красными колоннами, поддерживающими кровли с золотистой черепицей, стены украшены резьбой и фресками (панорама ритуального восхождения двора на Т., дл. 54 *м*, и др.), в храме — колл. ритуальной утвари. Даоские храмы: феи Сиванму и Люй-цзу. К вершине Т. ведёт зигзагообразная кам. лестница (6700 ступеней). Вдоль неё — арки, памятные павильоны, беседки, храмы, ажурные мосты над ущельями, стелы. На вершине — арх. ансамбль Бисяцы («Храм богини лазоревой зари»; реставрирован в 15—16 вв.).

Лит. на кит. яз.— Тайшань юлань шоуцэ (Путеводитель к путешествию по Тайшаню), Цзинань, 1958.

ТАЙЮА́НЬ — г., адм. центр пров. Шаньси. Расположен на обоих берегах р. Фэньхэ, левого притока Хуанхэ. Упоминается с 497 до н. э. под назв. Ц з и н ь я н. С 3 в. до н. э.—Т. После 7 в.— типичный ср.-век. г., обнесённый креп. стеной (выс. 12 *м*, дл. более 21 *км*; сохранились часть стен и Большие юж. ворота). В старинном парке — храм Цзиньцы (первые здания — 6 в., к 17 в. выстроено более 300 храмов, павильонов, залов, беседок, мостов); в центре — дер. храм Шэнмудянь («Храм св. матери»; 1023—31, пл. 20 *м* × 18 *м*) с 2-ярусной черепичной крышей, поддерживаемой колоннадой; в гл. зале — св. 40 женских статуй, на террасе — железные статуи (1089—98). Перед храмом, над прудом,— белокам. мост с 2 полого спускающимися крыльями («Парящий мост над рыбьим прудом»). После 1949 город реконструируется. Строятся новые р-ны, кварталы жилых домов, пром. предприятия. Проложен проспект Инцзе с многоэтажными домами европ. типа. Выстроены Дом собраний «Хубинь» со зрит. залом на 5 тыс. чел., гостиница, Дворец культуры.

Музей пров. Шаньси.

Близ Т.— **пещерный храм** в горе Тяньлуншань (осн. в 6 в.) с 25 пещерами, украш. скульптурой; буддийский храм Пэинцы; ряд храмов минской эпохи — Байюньсы, Цяньшоусы и др.

Лит. на кит. яз. — Х а о Ш у - х о у, Тайюань-ши-хуа (Рассказ об истории Тайюаня), [б. м.], 1957.

ТЯНЬЦЗИ́НЬ — г. в пров. Хэбэй на р. Хайхэ (Байхэ), крупный порт, пром. и культурный центр на севере К. Возник в 13 в. на месте рыбацких поселений, с сер. 17 в.— 3-й по величине торговый центр Китая. Т. не имеет правильной единой планировки, чёткой границы между г. и пригородами. Различаются «европейская» часть (терр. б. иностр. концессий), с многоэтажными зданиями адм. и обществ. учреждений, учебных заведений, клубов, магазинов, и «китайская» часть, где есть неск. прямых и широких улиц с 3—4-этажными домами, но осн. застройка — 1-этажные дома кит. типа. После 1949 в Т. строятся рабочие пос. с 2—3-этажными жилыми домами.

Историч. музей. Музей иск-в и ремёсел: колл. живописи (классич. и совр.), керамики, бронзы, изделий из нефрита.

Лит.: Н и к и т и н Н., Фёдоров И., Тяньцзинь, М., 1953.

УХА́НЬ — г., адм. центр пров. Хубэй. Состоит из трёх частей — Ханькоу, Учана и Ханьяна (т. н. Трёхградье), расположен. на берегах р. Янцзы и

её притока — р. Ханьшуй. Древнейшие части г. известны с нач. н. э.; с 10 в. У.— один из крупных торговых кит. г. Окончательно Трёхградье сложилось к 16 в. У. не имеет регул. плана, кварталы Ханькоу и Ханьяна вытянуты по берегам рек. В застройке — сочетание элементов европ. и трад. кит. арх-ры. Гуциньтай («Павильон древней лютни»); на г. Хуншань — пагода **Баота** (13 в.), 7-ярусная с двойными выступающими карнизами; близ неё — храм Баодунсы, с 6 железными изваяниями Будд; терем Синъиньгэ, 3-этажный, с круто спадающими крышами-карнизами. После 1949 в У. строятся пром. предприятия, жилые дома, культурные учреждения (Дворец спорта и др.), парки и мосты — через р. Ханьшуй (1954), через р. Янцзы (1957, 2-ярусный, дл. 1 *км*). Пам.: героям восстания 1911; на могиле вождя крест. восстания Чэнь Ю-ляна; обелиск в память героев-добровольцев советских лётчиков. Кустарные промыслы: изделия из меди, бамбука, дер. и глины.

Лит.: Wuhan in construction, Peking, 1959; на кит. яз. — Л и Ш а о - ц э н ь, Ухань цзинь-си тань (Рассказ о сегодняшнем и вчерашнем дне Уханя), Ухань, 1957.

ФУЧЖО́У — г., адм. центр пров. Фуцзянь, на сев. берегу р. Миньцзян, в 40 *км* от Вост.-Кит. моря. С сер. 18 в. известен как центр производства художеств. лаковых изделий: расписанные или украш. резьбой и инкрустацией чайные и кофейные сервизы, курительные приборы, декор. вазы, ширмы, экраны, столы, настенные украшения, статуэтки. Производство фарфора (вазы, чайные сервизы), бамбуковых и кожаных изделий.

Лит.: Х у а н Ч э н ь, Лаковые изделия города Фучжоу, «Народный Китай», 1956, № 10.

ХАНЧЖО́У — г., адм. центр пров. Чжэцзян, при впадении р. Цяньтанцзян в залив Ханчжоувань, у юж. окончания Великого канала. Осн. в 6 в., в 1127—1279 — столица Южно-сунской империи, центр торговли и ремесла. В ср. века был обнесён креп. стеной с 12 воротами. Один из красивейших городов К. Главная достопримечательность — озеро Сиху (создано в 10 в.), в его сев. части— гора Гушань, на склонах к-рой — парково-арх. ансамбли (парк им. Сун Ят-сена, б. дворец императоров династии Цинь, книгохранилище Вэньланьгэ), беседки и павильоны. Озеро пересекают искусств. дамбы Байти и Сути (дл. ок. 3 *км*) с арочными мостами, на островке Сяоинчжоу — три кам. башни Саньтаньиньюэ типа пагод. В окружающих озеро горах: причудливая скала Фэйлайфын (выс. 200 *м*) с пещерами, в к-рых — более 500 барельефов с изображениями Будд; буддийский храм Линъиньсы (4 в., позднее перестраивался) с 2 кам. пагодами периода Сун; 3-ярусный павильон Дасюнбаодянь; пагода Люхэта («Пагода шести гармоний»; дер., 10 в., позднее перестроена), 13-ярусная, 6-гранная, с межъярусными выступающими карнизами и тремя нишами на каждой грани; пагода Баочу (кам., 968, перестроена в 1189), 9-ярусная, выс. ок. 60 *м*. Ок. озера — гробница нац. героя Юэ Фэя (12 в.) и храм в его честь. После 1949 в Х. ведётся жилищное и культурно-бытовое стр-во, на озере Сиху и в окр. создаётся курортная зона, строятся санатории и дома отдыха, насаждаются парки. Х.— старинный центр ткачества (производство парчи, шелков с многоцветными узорами, красных и синих бархатов, ковров с пейзажами и историч. сюжетами).

Музей пров. Чжэцзян, осн. в 1929: колл. произв. изобразит. иск-ва и художеств.-ремесл. изделий; ок. 30 тыс. эксп. **Мемориальный музей Хуан Бинь-хуна.**

Лит.: Ф е д о р е н к о Н. Т., Китайские записи, М., 1958; Ч э н Ч ж и - ю й, Озеро Сиху, «Народный Китай», 1953, № 17.

ЦЗИНДЭ́ЧЖЭНЬ (в 6—11 вв. — Ч а н н а н ь - ч ж э н ь) — г. в пров. Цзянси, на р. Чанцзян,— «столица фарфора». Появление керамич. печей относится к 1—2 вв. С конца 6 в. производится фарфор для императорского двора, с 14 в. Ц.— крупнейший центр фарфорового производства для нужд двора и для вывоза, с неск. сотнями печей для обжига. Знаменит тонкий белый фарфор, первоначально гладкий, впоследствии расписной. В 20 в.— упадок производства. После 1949 восстановлены мастерские (производится более 40 разновидностей цв. глазурей), введена новая технология, расширилась тематика изделий. Наиболее ценен фарфор с подглазурной росписью кобальтом. В 1954 создан Научно-исследоват. ин-т керамики.

Лит.: Ц з и н ь Ц з и, Цзиндэчжэнь — центр керамической промышленности, «Дружба», 1959, № 33.

ЦЮЙФУ́ — г. в пров. Шаньдун. Осн. в нач. 1-го тысячел. до н. э. Родина философа Конфуция (прибл. 551—479 до н. э.). В период Мин г. был обнесён креп. стеной. **Храм Конфуция** (начат в 5 в. до н. э.) — комплекс (пл. более 20 *га*) последовательно соединённых дворов с многочисл. сооружениями. Кам. и дер. ворота, б. ч. 3-пролётные, с шатровой крышей на высоких резных консолях (доу-гунах), мосты, скульптура, кам. стелы (самая ранняя — 56 н. э.), павильоны, беседки под 2—3-ярусными черепичными крышами с поднятыми угловыми скатами («летящие кровли»). В центре комплекса — **дворец Дачэндянь** («Дворец высшего совершенства»; 1018, реставрирован в 1724), с 10 резными кам. колоннами, в зале дворца — статуи Конфуция и его учеников. За дворцом — храм Шанцзидянь, со 120 кам. рельефами (сцены из жизни Конфуция); 3-ярусный павильон Куйвэньгэ (выс. 25 *м*) для хранения рукописей и книг.

В окр. г., в парке (пл. более 200 *га*),— Пантеон в честь Конфуция и его учеников, со статуями могильных стражей, поминальными залами и надгробиями разных эпох; мавзолей Шаохао (11 в.) в виде кам. пирамиды; храм Чжоу-гуна.

Лит.: Достопримечательности города Цюйфу, Шаньдун, 1959.

ЧУНЦИ́Н — г. в пров. Сычуань, расположен в гористой местности, при слиянии рек Янцзы и Цзялинцзян. Известен с 12 в. до н. э. под назв. Ц з я н ч ж о у, совр. назв.— с 12 в. В 1368—98 Ч. был обнесён креп. стеной (дл. 8 *км* с 17 воротами, частично сохранилась). В центр. р-не Ч. («Старый г.») ул. расположены на разных выс., вымощены кам. плитами. Ч. застроен разнотипными зданиями. С нач. 20 в. расширяются ул., строятся дома европ. типа. Характер рельефа обусловил стр-во тоннелей, мостов и фуникулёров. После 1949 Ч. реконструируется и расширяется. В черту г. включены окрестные р-ны, где развёртывается пром. и культурно-бытовое стр-во. Воздвигнут обелиск Освобождения. Ч.— центр производства лаковых изделий с оригин. декором (золотые пластинки, яичная скорлупа, рельефный рисунок). В 1956 создана фабрика лаковых изделий.

Гор. музей.

Лит.: Ч ж а о Т и н - ц з я н ь, Чунцин, М., 1960.

ЧЭНДУ́ — г., адм. центр. пров. Сычуань. Осн. в 4 в. до н. э. В нач. н. э. славился производством парчи и наз. также Ц з и н ь ч э н (*«город парчи»*). Характерно обилие садов и зелени. Комплекс **храма Ухоуцы** (16—18 вв.): 4-ярусный павильон Ванцзянлоу («Терем созерцания реки»), павильон Чжоуцзиньлоу с лёгкими ротондами и колоннадой, украш. резьбой. Дворец **Цинъянгун** («Дворец чёрного козла»; 13 в.): в нём — 8-угольный 2-ярусный со спадающими пологими карнизами павильон Бацзюэтин, храмовый зал Саньциндянь с бронзовой скульптурой чёрного козла. Мон. Баогуансы: 13-ярусная 4-угольная в плане пагода Сэлита и 2-этажный храм Дасюнбаодянь с колоннами на обоих этажах по фасаду и высоким шпилем (в храме более 500 скульпт. изображений архатов). Дом-музей поэта Ду Фу, включает ряд павильонов, террас, арочных мостиков, гал. и беседок. С 1949 в Ч.

строятся многоэтажные здания европ. типа (гостиница «Чэнду», театр «Сычуань», Дворец культуры, жилые и адм. здания).

Музей пров. Сычуань.

Лит.: Чжан Янь, Снова в Чэнду, «Народный Китай», 1956, № 22; Ян Хуай, Новый облик Чэнду, «Дружба», 1958, № 39.

ШАНХАЙ — г. в пров. Цзянсу, один из крупнейших в К., близ устья р. Янцзы, на её притоке р. Хуанпу. Осн. в 3 в. до н. э. под назв. Шэнь, в период Тан (618—907) наз. Хуантинхай, а с 10 в.— Ш. С 12 в. — один из гл. портов страны. Имеет европ. облик. В центр. части — деловые и торговые р-ны с широкими озелен. ул., многоэтажные дома (до 35 этажей) в духе европ. арх-ры конца 19 — нач. 20 вв. Встречаются кам. дома, стилизов. в нац. традициях, с затейливыми арками под черепичными крышами, надписью по фронтону и ср.-век. планировкой дворов. На окраинах — узкие извилистые ул., застроенные одноэтажными домами, мазанками и бамбуковыми фанзами. Храм Чэнхуанмяо, 5-ярусная 8-гранная пагода Лунхуа, храм Юйфэсы с нефритовой статуей Будды, украш. драгоценными камнями (привезена из Бирмы). После 1949 ведутся реконстр. и благоустройство (р-н Чжоян-син-чун и др.); Ш.— центр кустарных ремёсел: обработка кости, камня, металла, плетение, резьба по дер., вышивка, ткачество.

Гор. музей, осн. в 1952: колл. живописи, фарфора, керамики, древней бронзы, скульптуры, лаков, тканей, археологич. материалы.

ШЭНЬЯ́Н, Мукден,— г., адм. центр пров. Ляонин, на р. Хуньхэ, левом притоке р. Ляохэ. Осн. в 8 в. под назв. Шэньчжоу. В 1625—44 — столица маньчжуров Мукден (кит. Шэнцзин — «процветающая столица»). Планировка прямоуг. Центр. часть Ш.— «Внутренний г.» (Нэйчэн) — торгово-ремесл. р-н с узкими ул., застроен глинобитными домами; остатки креп. стены (выс. 10 *м*). К З. от него — адм. центр с 5—7-этажными домами европ. типа и особняками, окруж. садами и парками. В сев. части — пром. р-н Теси, в к-ром заводские корпуса чередуются с кварталами 2—8-этажных благоустр. обществ. и жилых зданий. В предместьях г. (Бэйлин, Дунлин) — ряд дворцов и храмов 9—14 вв., башня Лунэн. Ведутся реконстр. и благоустройство, стр-во жилых и обществ. зданий. В р-не Бэйлина — учебный городок.

Дунбэйский музей.

ЮНЬГА́Н — гора к С.-З. от г. Датун, в пров. Шаньси. На склонах — пещерный буддийский храм (ныне музей; 460—545). Св. 60 пещер овального и прямоуг. плана (дл. от 2—3 *м* до 20 *м*, выс. до 25 *м*) с раскраш. скульптурой из мягкого песчаника (в ряде пещер — статуи Будд выс. до 15 *м*). На стенах пещер — рельефы и многоцветные росписи (сохранились частично).

ХУДОЖНИКИ

ВАН ВЭ́Й, Мо-цзе (699, Тайюань — 759, Сиань),— живописец, каллиграф, поэт и музыкант. Основоположник «живописной» школы пейзажа (в осн. в технике монохромной живописи), мастер портрета. Расписывал храмы в Кайфыне. Достоверных произв. не сохранилось, приписываются: «Река под снегом», «Горы под снегом», «Портрет Фу Шэна из Цзинаня», «После снегопада» (частн. собр., Япония).

Соч.: Избранная лирика, М., 1956.

Лит.: на кит. яз. — Ло Шу-цзы, Ван Вэй, «Чжунгохуа», 1959, № 5; Юй Цзянь-хуа, Лидай дуйюй Ван Вэй ды пинцзя (Оценка творчества Ван Вэя критиками разных эпох), «Мэйшу яньцзю», 1959, № 4.

ВАН МЭН, Шу-мин (псевд. Хуан-хао шань-цзяо и др.; 1309, Усин — 1385),— живописец. Представитель направления «возрождение классики», мастер полихромного и тонированного пейзажа. Ученик *Чжао Мэн-фу*, развивал традиции школ *Ван Вэя*, *Дун Юаня*. Произв.: «Уединённая рыбалка на реке среди цветов», «Весенняя пахота» — оба в музее Гугун, Пекин; «За чтением в весенних горах», «Жизнь в уединении» — оба в Гор. музее, Шанхай.

Лит.: на кит. яз. — Чжунго хуацзя жэньмин да цыдянь (Большой словарь китайских художников), Шанхай, 1940*, с. 36.

ВАН ХО́Й, Ши-гу (псевд. Гэнянь саньжэнь и др.; 1632, Чанъу — 1720),— живописец-пейзажист. Представитель школы «четырёх Ванов». Произв.: «Уголок зимнего леса», «Ветер в соснах и бегущий поток», «Тающие облака у горных склонов в летнюю пору»— все в музее Гугун, Пекин; «Облачко в горной расщелине» (1672), «Изысканное общество в горном храме» (1709), «Любование бамбуком» — все в Гор. музее, Шанхай; «Тающая дымка в горах Сишань» (Музей иск-в и ремёсел, Тяньцзинь).

Ван Хой. «Уголок зимнего леса». 17 в. Музей Гугун. Пекин.

Лит.: на кит. яз. — Ху Пэй-хэн, Дуй Ван Ши-гу цзюпинь ды чубу фэньси (Первые шаги в изучении произведений Ван Ши-гу), «Вэньу», 1958, № 6; Б. С., с. 48.

ВАН ЧА́О-ВЭ́НЬ (р. 1910, пров. Сычуань) — скульптор-монументалист, искусствовед. После 1949 — гл. редактор ж. «Мэйшу». Произв.: «Народная героиня Лю Ху-лань» (гипс, 1954, Пекин).

ВАН ШИ-ГУ́ — иначе *Ван Хой*.

ВАН ШИ-МИ́НЬ, Сунь-чжи (псевд. Сы-лу лао-жэнь, Янь-кэ; 1592, Тайцан — 1680),— живописец, каллиграф, литератор. Глава школы пейзажа «четырёх Ванов», последователь направления «возрождения классики». Произв.: «Туман в зелёных горах» (1672), «Водопад в летних горах» (1666), «Облака над пропастью и отмель в тумане» (1658) — все в Гор. музее, Шанхай.

Лит.: Б. С., с. 43.

ВЭНЬ ТУ́Н, Юй-кэ (1018, пров. Сычуань — 1079),— живописец и литератор. Представитель направления «вэньжэньхуа» периода становления, мастер изображения бамбука. Произв.: «Вид на котловину» (музей Гугун, Пекин), «Ветка бамбука».

Лит.: на кит. яз.— Тан Сун хуацзя жэньмин цыдянь (Словарь художников периода Тан-Сун), под ред. Чжу Чжу-юя и Ли Ши-суня, Пекин, 1958**, с. 9—10.

ВЭНЬ ЧЖЭН-МИ́Н, Би, Чжэн-чжун (псевд. Хэн-шань; 1470, Цанчжоу — 1559),— живописец, поэт, каллиграф. Представитель сучжоуской школы живописи («у-пай»), ученик *Шэнь Чжоу*. Работал в жанрах «горы-воды», «цветы-птицы». Произв.: «Соломенная беседка в изумрудной тени», «Летящий поток в долине, поросшей соснами», «Весенний лес в пору обильных дождей», «Орхидеи и бамбук», «Киноварный бамбук» — все в музее Гугун, Пекин; «Вздымающиеся деревья в разгар весны», «Возвращение в деревню после снегопада», «На реке Тяо» — все в Гор. музее, Шанхай.

Лит.: Б. С., с. 16.

ГАО КЭ-ГУ́Н, Янь-цзин (псевд. Фаншань; 1248, пров. Шаньси — 1310),— живописец-пейзажист. Вначале последователь *Ми Фэя* и *Ми*

* В дальнейшем будет обозначаться Б. С.

** В дальнейшем будет обозначаться С. Х.

Ю-жэня, впоследствии развивал традиции школы *Дун Юаня*. Мастер изображения бамбука. Произв.: «Весенние горы после дождя» (музей Гугун, Пекин), «Весенние горы жаждут дождя» (Гор. музей, Шанхай). «Вершины среди облаков» (1309).

Лит.: Жемчужины китайской живописи, Шанхай, 1955, т. 1, с. 10.

ГА́О ЦЗЯНЬ-ФУ́, Лунь (1879, пров. Гуандун — 1951, Гуанчжоу),— живописец. Окончил АХ в Токио. Мастер нац. живописи тушью. Работал в пейзаже и жанре «цветы-птицы». Произв.: «Дождливый пейзаж», «Стрекоза и ирисы» (музей Гугун, Пекин), «Птица-белоголовка на хурме» (Художеств. гал. Союза кит. худож., Пекин); «Клубни батата», «Орёл на клёне», «Сова в осеннем лесу» — все в Художеств. музее пров. Гуандун; «Тигр» (1930).

ГА́О ЦИ-ПЭ́Й, Вэй-чжи (псевд. Це-юань; 1672, Ляоян — 1734),— живописец. Мастер живописи пальцем («чжитоу-хуа»). Произв.: «Тигр» (МИНВ), «Водопад в горах Лушань» (музей Гугун, Пекин), «Альбом живописи разных жанров, исполненный пальцем» (Гор. музей, Шанхай).

Лит.: Б. С., с. 334.

ГО СИ́ (ок. 1020 — ок. 1090) — живописец и теоретик иск-ва. Автор монохромных горных пейзажей и трактата по живописи, к-рый был дополнен и издан его сыном Го Ссы. Произв.: «Горы осенью после дождя» (гал. Фрир, Вашингтон, США), «Уединённая долина» (Гор. музей, Шанхай); «Весенний снег в горах Гуань» (1072), «Деревня на высокой горе» — оба в музее Гугун, Пекин.

Лит.: на кит. яз.— Чжан Ань-чжи, Го Си, Шанхай, 1959.

ГУА́НЬ ШАНЬ-ЮЭ́ (р. 1912, пров. Гуандун) — живописец, мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Жизнь в горах» (1930-е гг.), «Бомбардировка рыбачьих джонок» (1930-е гг.), «Бедствие рыбаков» (6 свитков, 1940-е гг.), «Кочевники-монголы» (1950), «Горный хутор на подъёме» (1958) — все в Пекине.

ГУ КАЙ-ЧЖИ́, Чан-кан, Ху-тоу (ок. 344, Уси — ок. 406),— живописец и литератор, теоретик иск-ва. Работал в жанре «люди» и в пейзаже. Произв.: «Наставление придворным дамам» (свиток с 9 жанр. сценами; копия 6 в., Брит. м.), «Легенда о фее реки Ло» (копии 10—11 в., 17 фрагментов — музей Гугун, Пекин, более поздние — Дунбэйский м., Шэньян, и гал. Фрир, Вашингтон, США), «Прославленные героини разных времён» (6 фрагментов, копии 10—11 вв., музей Гугун).

Лит.: на кит. яз.—Мацай, Гу Кай-чжи ды яньцзю (Исследование о Гу Кай-чжи), Шанхай, 1958—61; Пань Тянь-шоу, Гу Кай-чжи, Шанхай, 1958; Тань Лань, Ши Гу Кай-чжи ды хуйхуа (О живописи Гу Кай-чжи), «Вэньу», 1961, № 6.

ГУ ЮА́НЬ (р. 1919, с. Начжоу, пров. Гуандун) — график. Уч. в Академии искусств им. Лу Синя в Яньане (1938—40) у Ма Да и *Ли Цюня*; с 1945 преподавал там же. В 1947—50 работал в издательстве «Дунбэй Хуабао» в Харбине. Проф. Центр. АХ в Пекине. Посетил Корею (1952), Индию (1956). Произведения: гравюры на дер.— «Воз соломы», «Отара овец», «Водонос», «В деревне» — все 1940, «Зимняя школа» (1941), серия «Прошлое и настоящее китайского крестьянина» (1942), «Засуха» (1944), серия «Год в деревне» (нач. 1940-х гг.), «Живой мост» (1949), «Восстановление сталелитейного завода в Аньшане» (1949), «Первый снег» (1955), «Чудо на пшеничном поле в один му» (1958).

Лит.: Червова Н., Гу Юань, М., 1960; Кривцов В., Гу Юань — художник нового Китая, «Искусство», 1956, № 6.

ДАЙ ЦЗИ́НЬ, Вэнь-цзинь (псевд. Цзинань, Юй-цюань шань-жэнь; 1388, Цяньтан — 1462),— живописец. Основоположник чжэцзянской школы пейзажной живописи («чжэ-пай»), развивал традиции *Го Си*, *Ли Тана*, *Ма Юаня* и *Ся Гуя*. Произв.: «За рыбной ловлей на берегу реки Вэй» (музей Гугун, Пекин), «Тропинка в заснеженных скалах» (Музей иск-в и ремёсел, Тянь цзинь), «Россыпи изумрудов в весенних горах» (Гор. музей, Шанхай), «Лодка во время бури».

Лит.: Б. С., с. 715.

ДА́О-ЦЗЙ — иначе *Ши Тао*.

ДУН СИ-ВЭ́НЬ (р. 1914, пров. Чжэцзян)— живописец-жанрист. Работает в технике масляной живописи и тушью. Произв.: «Самоотверженный труд в освобождённых районах» (1950), «Провозглашение КНР» (1953), «Весна пришла в Тибет» (1954), «Портрет тибетки из Западной Сычуани» (1955) — все масло; «Утро в горах Цзилян» (цв. тушь, 1953) — все в Пекине.

ДУН ЦИ-ЧА́Н, Сюань-цзай (псевд. Сыбай; 1555, Хуатин — 1636),— живописец, каллиграф, теоретик живописи. Представитель направления «вэньжэньхуа», работал в традициях сучжоуской школы живописи («у-пай»). Произв.: «Тающая дымка над горным посёлком» (Гор. музей, Шанхай), «Под сенью деревьев в летнюю пору», «Пейзаж» (музей Гугун, Пекин).

Дун Ци-чан. «Пейзаж». 17 в. Музей Гугун, Пекин.

Лит.: Б. С., с. 572.

ДУН ЮА́НЬ, Шу-да (р. в Нанкине),— живописец-пейзажист 10 в. Представитель «живописного» стиля пейзажа. Работал в монохромной и многокрасочной техниках, впервые начал тонировать монохромные пейзажи красной и синей красками. Произв.: «Летний пейзаж» (музей Гугун, Пекин), «Пейзаж с рыбаками».

Лит.: С. Х., с. 288.

Е ЦЯНЬ-ЮЙ (р. 1907, пров. Чжэцзян) — живописец, карикатурист. Уч. у европ. и кит. художников. Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Ложная могила» (1950), «Дружба и единение народов Китая» (1951), «Продажа шерсти», «Тибетские крестьяне», «Путешествие в горах», «Изумрудное ущелье», «Монастырь в Лобноре», «Тибетский танец лопулэн» — все 1953, «Летом» (1954), «Весна в Дуньхуане» (1954), «Танец барат» (1955) — все в Пекине.

ЖЭНЬ БО-НЯ́НЬ, И (1840, Шаньинь — 1895, Шанхай) — живописец. Работал в жанрах «люди» и «цветы-птицы». Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Две красавицы у картины с изображением фазана» (1879), «Лотосы и утки» (1883), «Ласточки и ирисы» (1883), «В поисках цветущей дикой сливы мэй» (1895) — все в МИНВ; «В поисках поэтического вдохновения» (1891), «Куры у пальмы» (1891) — оба в Музее пров. Цзянсу, Сучжоу; «Омовение ног в прозрачном ручье» (1885, музей Гугун, Пекин), «Семейный портрет».

Лит.: на кит. яз.— Жэнь Бо-нянь хэ тады хуа (Жэнь Бонянь и его живопись), «Мэйшу», 1957, № 5.

ЖЮ ПЭ́Н — иначе *Сюй Бэй-хун*.

ЛИ ГУН-ЛИ́НЬ, Бо-ши (псевд. Лун-мянь; 1049, пров. Аньхой — 1106),— живописец, каллиграф. Крупнейший представитель жанра «люди». Известен также копиями ранней классич. живописи. Произведения: «Табун лошадей» (музей Гугун, Пекин), «Портрет Веймо» (Национальный музей, Токио, Япония),

«На девять элегий Цюй Юаня», «Фея реки Ло» (копия свитка Гу Кай-чжи).

Лит.: на кит. яз.— Чжоу У, Ли Гун-линь, Шанхай, 1959; С. Х., стр. 103—107.

ЛИ КЭ-ЖА́НЬ (р. 1907, Сюйчжоу) — живописец-пейзажист и жанрист. Мастер нац. живописи тушью, ученик и последователь *Ци Бай-ши* и *Хуан Бинь-хуна*. Уч. в Художеств. школе в Шанхае и Художеств. ин-те в Ханчжоу. С 1949 — проф. кафедры национальной живописи Центр. АХ в Пекине. Произв.: «Бродячие музыканты» (1938, МИНВ), «Мальчик-пастух» (1948, Нац. гал., Прага, Чехословакия); «Осенний пейзаж на стихи Ши Тао», «Поэт Тао Цянь» — оба в частн. собр. в Праге; «Мальчик на буйволе» (1953), «Пейзажи Ланьтин» (1956), «Город Лоян» (1956), «Мириады гор окрасились в красный цвет» (1963) — все в Пекине.

Лит.: на кит. яз. — Чжан Дин, Кэ-жань ды ишу (Искусство Кэ-жаня), «Мэйшу», 1959, № 9; Rychterova E., Li Kche-Zan, Praha, 1963.

ЛИ ЛУН-МЯ́НЬ — иначе *Ли Гун-линь*.

ЛИ СЫ-СЮ́НЬ, Цзянь-цзянь (651—716) — живописец. Основоположник (вместе с сыном Ли Чжаодао) «графического» пейзажа. Произв.: «Дворец Цзючэнгун» (музей Гугун, Пекин), «В закатный час» (Дунбэйский м., Шэньян), «Дворец у реки с парусником».

Лит.: С. Х., с. 84.

ЛИ ТА́Н, Си-гу (1050 — ок. 1130) — живописец. Ведущий деятель академий живописи в Кайфыне и Ханчжоу. Работал в жанре «люди», монохромном пейзаже и в области историч. тематики. Произв.: «Легенда о Бо И и Шу Ци», «Храм у реки в летнюю пору», «За чтением у заснеженного окна», «Вечерняя зыбь на осенней реке», «Деревенский лекарь» — все в музее Гугун, Пекин.

Лит.: С. Х., с. 114.

ЛИ ХУА́ (р. 1908, Гуанчжоу) — график. Уч. в художеств. ин-те в Гуанчжоу (1924—27) и в Японии. Инициатор создания и руководитель об-ва «Совр. гравюра» (1934—37). Проф. и декан график. ф-та Центр. АХ в Пекине. Работал в ж. «Баньхуа». Произв.: гр. на дер.— «Потерявшие надежду» (1935—36), «Старый рыбак» (1936), «Беженцы» (1935—36), «Прополка поля», «Погоня за светом» (1944—45), «Пахота» (1947), «Гнев народа» (1947), «Помогите ему» (1947), «Возвращение с работы» (1957).

ЛИ ЦЮ́НЬ (р. 1913, пров. Шаньси) — график. Уч. в Художеств. ин-те в Ханчжоу (1931—33). Работал в Шанхае (1935), Ухане (1938—40). Преподавал в Академии иск-в им. Лу Синя (1940—45) в Яньане, сотрудничал в «Народной иллюстрированной газете» в пров. Шаньси (1945—49). Произведения: гр. на дер.— «Прополка» (нач. 1940-х гг.), «Пьёт воду» (1942), «В горах Тайханьшань» (1955), «Зима в Пекине» (1957), «Рассвет» (1957).

ЛИ ЧЭ́Н, Сянь-си (918, Ин-цю—967) — живописец и литератор. Мастер монохромного пейзажа тушью. Работал в традициях школы *Ли Сы-сюня*. Произв.: «За чтением стелы» (Художеств. музей, Осака, Япония), «Путешествие в заснеженных горах» (М. изящных иск-в, Бостон, США), «Рыбачья лодка на реке зимой».

Соч.: Трактат «Тайны пейзажа», перевод в кн.: История эстетики, М., 1962, т. I, с. 360.

Лит.: С. Х., с. 98—101.

ЛО ПИ́НЬ, Дунь-фу (псевд. Лян-фын; 1733, пров. Аньхой — 1799) — живописец и поэт. Представитель группы «8 чудаков из Янчжоу». Мастер монохромной живописи тушью на тему «дикая слива, орхидея, бамбук». Работал также в жанре «люди» и в пейзаже. Произв.: альбом в жанрах «люди» и «горы-воды» (музей Гугун, Пекин); «Лю Хай на жабе», «Каллиграф Ван Си-чжи» (1797) — оба в МИНВ; «Бамбук и орхидея» (Гор. музей, Шанхай).

Лит.: Б. С., с. 714.

ЛЮЙ ЦЗИ́, Тин-Чжэнь (псевд. Дун-юй; р. 1477, пров. Чжэцзян) — живописец. Работал в жанре «цветы-птицы». Произв.: «Резвящиеся в воде дикие утки», «Иволги на гранатнике» — оба в Гор. музее, Шанхай; «Белая цапля на осеннем фужуне», «Фазаны у цветущего персика», «Два гуся у заснеженного берега», «Ручей» — все в музее Гугун, Пекин; «Птицы на фоне снежного пейзажа».

Лит.: Б. С., с. 123.

ЛЮ КАЙ-ЦЮ́Й (р. 1904, пров. Цзянсу) — скульптор-портретист и монументалист. Директор Художеств. ин-та в Ханчжоу. Произв.: группа «Крестьяне» для Дома крестьянина (1949), барельеф Пам. героям революции «Победная переправа через Янцзы» (1953—58) — оба в Пекине.

Ло Пинь. «Каллиграф Ван Си-чжи». 1797. Бумага, тушь, водяные краски. Музей искусства народов Востока. Москва.

ЛЮ СУН-НЯ́НЬ (работал в 1174—1224) — живописец. Уч. и работал в Академии живописи в Ханчжоу. В пейзаже сочетал традиции *Дун Юаня* и *Цзюй Жаня* с приёмами школы *Чжао Бо-цзюя*. В жанре «люди» работал в манере художника академич. школы Чжан Дунь-ли. Произв.: «Беседа в павильоне у горной реки» (музей Гугун, Пекин), «Портреты архатов» (1207, 3 свитка).

Лит.: С. Х., с. 365.

ЛЯН КАЙ (2-я пол. 12 — нач. 13 вв.) — живописец. Уч. в Академии живописи в Ханчжоу, где изучал метод «контурного рис.» *У Дао-цзы*. Впоследствии отошёл от академич. живописи и работал в жанрах «люди» и др. в эскизной манере «лапидарной кисти» («цзяньби»). Творчество Л. К. повлияло на япон. монохромную живопись тушью 15 в. Произв.: портрет поэта Ли Тай-бо (Нац. музей, Токио, Япония), «Портрет небожителя».

Лит.: С. Х., с. 213.

МА ЮА́НЬ, Цинь-шань (конец 12 — 1-я пол. 13 вв., пров. Шаньси) — живописец. Последователь *Ли Тана*. Пейзажист, работал и в жанре «цветы-птицы». Произв.: «Приплясывая с песней», «Цветы сливы, камни и дикие утки в горном потоке» — оба в музее Гугун, Пекин; «Ивы у мостика и дальние горы» (М. изящных иск-в, Бостон, США), «Одинокий рыбак на реке в холодную пору» (Нац. музей, Токио, Япония); «Снежный пейзаж», «Причудливая сосна», «Три старца, постигающие радость опрощения на лоне природы» — все в Гор. музее, Шанхай; «На горной тропе в весеннюю пору», «На горной тропе после снегопада», «Пирушка при свете фонарей», «Игра на лютне в лунную ночь», «Ветка цветущего абрикоса».

Лит.: на кит. яз. — Чжан Ань-чжи, Ма Юань, Ся Гуй, Пекин, 1959; С. Х., с. 180.

МИ ФЭЙ, Юань-чжан (псевд. Лу-мынь цзюй-ши и др.; 1051, пров. Шаньси — 1107) — живописец, каллиграф, литератор. Мастер лапидарного монохромного пейзажа тушью. Ввёл штриховую про-

работку горных массивов косыми каплевидными мазками («точки Ми»). Автор «Истории живописи». Произв.: «В подражание древним» (каллиграфия), «Сосны в весенних горах» (приписывается).

Лит.: на кит. яз. — Сунь Цзу-бо, Ми фэй и Ми Ю-жэнь, Шанхай, 1962; С. Х., с 50.

МИ Ю-ЖЭ́НЬ, Юань-хой (1086—1165) — живописец-пейзажист, каллиграф и теоретик иск-ва. Сын и последователь *Ми Фэя*, развивал трад. лирич. пейзажа. Произв.: «Горы в облаках, исполненные как игра тушью» (музей Гугун, Пекин), «Горы в облаках, написанные ради достижения сути», «Белые облака над реками Сяо и Сян» (Гор. музей, Шанхай).

Лит.: С. Х., с. 51.

МУ-ЦИ́ (монашеское имя Фа Чан; 1176, пров. Сычуань — 1239, Ханчжоу) — живописец. Жил и работал в мон. Чанцинсы в Ханчжоу. Мастер монохромной живописи тушью в традициях «лапидарной кисти» («цзяньби»). Работал в различных жанрах. Произв.: триптих «Божество Гуань Инь, обезьяны и аист», «Дракон и тигр» — оба в собр. Дайтокудзи, Киото, Япония; «Далёкий парусник», «Птица на старой сосне» — оба в собр. Мацудайра, Япония.

Лит.: С. Х., с. 127.

НИ ЦЗА́НЬ, Юань-чжэнь (псевд. Юнь-линь, Дунхай-цзань, и др.; 1301, Уси — 1374) — живописец, поэт и каллиграф. Мастер монохромного и тониров. пейзажа, работал в традициях школы *Ван Вэя* в духе «возрождения классики». Произв.: «Два дерева у беседки в осеннюю пору», «Замёрзшие сосны на берегу уединённого горного ручья», «Камень, дерево утун и бамбук», «Молодой бамбук у старого дерева», «Пейзаж парка Шицзылинь», «Бамбук» — все в музее Гугун, Пекин; «Хижина рыбака в светлую осеннюю пору», «Пейзаж» (1372) — оба в Гор. музее, Шанхай.

Лит.: Б. С., с. 315.

ПАНЬ ТЯ́НЬ-ШО́У (р. 1897, пров. Чжэцзян) — живописец, каллиграф, поэт, теоретик иск-ва. Уч. у У Чан-ши. Преподавал в художеств. ин-тах Шанхая и Пекина, а также в Художеств. ин-те в Ханчжоу. Почётный член АХ СССР (с 1958). Развивает традиции направления «вэньжэньхуа». Произв.: ряд свитков в жанре «цветы-птицы» (музей Гугун, Пекин), «Увядшие лотосы» (ГЭ).

Соч. на кит. яз.: Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи), Ханчжоу, 1927, Шанхай, 1939.

СЕ ХЭ́ — живописец и теоретик 5 в. Автор трактата «Категории классической живописи» («Гухуа пиньяу»), где сформулированы шесть правил построения живописного произв. (ритм души — движение жизни; владение рисунком, владение кистью; соответствие с объектом, достижение внешнего сходства; в соответствии с натурой введение красок; введение порядка, распределение масс; использование традиций, проработка образцов). Работал в жанре «люди». Произв. не сохранились.

Лит.: Б. С., с. 703.

СУ ДУН-ПО́ — иначе *Су Ши*.

СУ ХАНЬ-ЧЭ́НЬ—живописец 1-й пол. 12 в. Последователь школы *Чжоу Фана*. Работал в монумент. и жанр. станковой живописи (изображения женщин и детей). Росписи храмов не сохранились. Произв.: «Дети, играющие в обряд омовения Будды» (МИНВ), «Дети, играющие в осеннем саду» (музей Гугун, Пекин).

Лит.: Б. С., с. 731; С. Х., с. 395.

СУ ШИ́, Цзы-чжань (псевд. Дун-по, Цзюй-ши; 1036, пров. Сычуань — 1101),— живописец, каллиграф, поэт, теоретик живописи, философ. Один из основоположников направления «вэньжэньхуа». Испытал влияние *Вэнь Туна*. Произв.: «Старый кипарис» (музей Гугун, Пекин), «Ода о красной стене» (каллиграфия).

Лит.: С. Х.,с. 392.

СЮЙ БЭЙ-ХУ́Н, Жю Пэон (19.VI. 1895, уезд Исин, пров. Цзянсу —26. IX. 1953, Пекин),— живописец и график. Уч. у Сюй Да-чжана, в Шанхае и в Париже (с 1919) у П. А. Ж. Даньян-Бувре. С 1927— проф. Шанхайского ин-та живописи, позже преподаватель Центр. ун-та в Нанкине (до 1945). В 1934 посетил СССР. В 1949—53 — директор Центр. АХ в Пекине и председатель Всекит. ассоциации деятелей лит-ры и иск-ва. Работал в разнообразных жанрах нац. живописи: «цветы-птицы», «люди» (школа *Жэнь Бо-няня*), а также в технике масляной и акв. живописи. Произв.: «Старинная песня» (1928), «Отдыхающая лошадь» (1930), «Остров бессмертных» (1931), «День длится словно вечность» (1932), «Спасённая сосна» (1932), «С думой о поле брани» (1935), «Петух у подсолнечника» (1937), «Петух у бамбука» (1944), «У водопоя» (1943), «Сорока» (1948) — все в МИНВ; «В ожидании спасения» (после 1930—33, Пекин); «На озере», «Лев», «Кошка» (1929) — все в ГЭ; «Лошади» (1940, Киев. музей зап. и вост. иск-ва); «Утренние песни» (1935), «Сычуанцы, носящие воду» (1937); портреты — Рабиндраната Тагора (1942) и строителя Жэнь Цзи-дуна (1952), «Писатели Лу Синь и Цюй Цю-бо» (1951).

Лит.: Левина Л. М., Сюй Бэй-хун, М., 1957; Норина Т. С., Сюй Бэй-хун, М., 1959; Глухарева О. Н., Сюй Бэй-хун, М., 1957.

СЮЙ ВЭ́Й, Вэнь-чан (псевд. Тянь-чи и др.; 1521, Шаньинь — 1593),— живописец, каллиграф, поэт, драматург. Работал в жанре «цветы-птицы» монохромной тушью. Произв.: «Цветы и растения» (МИНВ), «Дикая слива и банан», «Пионы и бамбук», «Декламируя стихи верхом на осле» (музей Гугун, Пекин), «Цветы» (Гор. музей, Шанхай), «Времена года» (Нац. музей, Стокгольм, Швеция).

Лит.: на кит. яз.—Ли Сун, Сюй Вэй шэнпин юй ци хуйхуа чэнцзю (Жизнь Сюй Вэя и его достижения в живописи), «Вэньу», 1961, № 6.

СЮЙ СИ́ — живописец 10 в. Работал в жанре «цветы-птицы». Применял широкий экспрессивный мазок с последующей тонировкой красками. Оказал влияние на развитие жанра «цветы-птицы». Произв. (приписываются): «Лотосы» (частн. собр., Япония), «Бабочки и травы» (музей Гугун, Пекин), «Белая цапля».

Лит.: С. Х., с. 190.

СЯ ГУЙ, Юй-юй (работал в 1190—1225),—живописец, последователь *Ли Тана*. Работал в Академии живописи в Ханчжоу. Повлиял на творчество япон. худож. 15 в. Тойо Ода (см. *Япония*). Произв.: «Прекрасные пейзажи» (Гор. музей, Шанхай), «Пейзаж с лодками» (гал. Нельсон, Канзас-Сити, США), «Жилище в лесу среди затянутых дымкой гор» (музей Гугун, Пекин), «Буря».

Лит.: С. Х., с. 168.

ТАН ИНЬ, Бо-ху, Цзы-вэй (псевд. Лю-жу цзюй-ши; 1470, г. У — 1523),— живописец, каллиграф, поэт. Представитель академич. школы живописи. В пейзаже следовал трад. *Ли Тана* и *Лю Сун-няня*, в жанрах «люди» и «цветы-птицы» работал в яркой полихромной гамме в манере «тщательной кисти» («гун-би»). Произв.: «В весенних горах», «Гранаты», «Шёлковый веер в струях осеннего ветра» — все в Гор. музее, Шанхай; «Шум сосен на горной дороге», «Сельские работы на юге Китая» — оба в музее Гугун, Пекин; «Женщина, играющая на флейте» (1522).

Лит.: Б. С., с. 326.

У ДА́О-ЦЗЫ́, Дао-сюань (ок. 700, Лоян — 760),— живописец. Работал в настенной и станковой живописи, мастер жанра «люди». Росписи (более 300) в Чанъане и Лояне не сохранились. Произв.: «Будда, Вэнь Шу и Пу Сянь» (Киото, Япония), «Рождение принца Гаутамы» (Нац. музей, Токио, Япония).

Лит.: С. Х., с. 74.

У ЦЗО-ЖЭ́НЬ (р. 1908, пров. Аньхой) — живописец и теоретик иск-ва. Проф., после 1953 — директор

Центр. АХ в Пекине. Работает во всех жанрах нац. живописи и маслом. Произв.: портрет Ци Бай-ши (1954) и «Крестьянин-художник» (1958) — оба масло; «Караван верблюдов», «Яки», «Бамбуковый медведь», «Золотые рыбки», «Дом для престарелых» — все тушь, 1958, Пекин.

У ЧАН-ШИ́, Цзюнь-цин, Цзюнь (псевд. Фоу-лу, Лао-фоу; 1844, уезд Аньцзи, пров. Чжэцзян — 1927, Шанхай),— живописец, каллиграф, поэт. Был проф. Художеств. школы в Шанхае. Работал в жанре «цветы-птицы» (в традициях *Сюй Вэя* и *Чжу Да*). Произв.: «Холодная пора» (1904), «Коралловая ветвь» (1924) — оба в МИНВ; «Глициния» (1905), «Нарциссы и тяньчжу» (1909) — оба в музее Гугун, Пекин; «Лотосы» (1917, Нац. гал., Прага, Чехословакия), «Персики» (1919, собр. Союза худож., Шанхай).

У ЧЖЭ́НЬ, Чжун-гуй (псевд. Мэй-хуа даожэнь; 1280, Цзясин — 1354),— живописец, каллиграф, поэт. Представитель направления «возрождения классики». Произв.: «Сосна и камень» (Гор. музей, Шанхай); «Рыбная ловля на осенней реке», «Осенние горы», «Бамбук и камень», «Два можжевеловых дерева», «Тень бамбука» — все в музее Гугун, Пекин; «Пособие по изображению бамбука тушью в 12 листах».

Лит.: на кит. яз. — Чжэн Бин-шань, У Чжэнь, Шанхай, 1958; Б. С., с. 160.

ФАНЬ КУА́НЬ, Чжун-ли (работал в 990—1030),— живописец. Мастер патетич. пейзажа тушью в традициях Цзин Хао и *Ли Чэна*. Пользовался тёмной гаммой тонов. Произв.: «Путешествие в горах», «Заброшенный храм в заснеженных горах» (музей Гугун, Пекин).

Лит.: С. Х., с. 153.

ХАНЬ ХУА́Н, Тай-чжун (723, Сиань — 787),— живописец. Работал в жанре «люди», продолжая традиции *Гу Кай-чжи*. Мастер изображения быков. Произв.: «Собрание учёных», «Пять быков», «Сбор урожая» — все в музее Гугун, Пекин.

Лит.: С. Х., с. 379.

ХУА́Н БИНЬ-ХУ́Н, Чжи, Пу-цун (псевд. Юй-сян; 1864, пров. Аньхой—25.III.1955, Ханчжоу),— живописец-пейзажист, каллиграф, теоретик иск-ва, поэт. Развивал трад. *Хуан Гун-вана* и *Ши Тао*. Работал в Шанхае (1909), в 1930—35 путешествовал по Китаю, с 1947 работал в Ханчжоу. Произв.: «Запруда в уезде Исянь» (1909), «Гора Тяньтайшань» (1928), «Гора Хошань» (1933), «В горах Эмей» (1934), «За рыбной ловлей» (1935), «Пёстрый островок на реке» (1936), «Снег с дождём в весеннюю пору» (1940), «Возвращение с охоты» (1945), «Вид на храм Юньгусы» (1954), «Вечерняя переправа» — все в Мемор. музее Хуан Бинь-хуна в Ханчжоу.

Соч.: Мэйшу цуншу («Собрание материалов по изобразительному иск-ву»), т.т. I—XX, Шанхай, 1911.

ХУА́Н ГУН-ВА́Н, Цзы-цзю (псевд. Да-чи, И-фэн и др.; 1269, Пинцзян — 1354),— живописец. Представитель «живописного» стиля пейзажа направления «возрождения классики». Широко использовал свойства бумаги и сочетание штриховки влажной кистью с техникой экспрессивной сухой кисти. Произв.: «Жилище в горах Фучуньшань» (1350), «Уединение в осенних горах» (1338, Гор. музей, Шанхай).

ЦЗЮЙ ЖА́НЬ — живописец, сер. 10 в. Работал в мон. Кайюаньсы в Кайфыне в станковой и монумент. живописи в традициях *Дун Юаня*. Мастер монохромного и тониров. пейзажа. Произв.: «Ветер в соснах среди бесконечных падей» (Гор. музей, Шанхай); «Снег», «Группы деревьев на многоярусных обрывах» — оба в музее Гугун, Пекин; «Разговор о дао в осенних горах».

Лит.: С. Х., с. 37; Б. С., с. 67.

ЦЗЯН ЧЖА́О-ХЭ́ (р. 1901, пров. Сычуань) — живописец и график. Уч. в Шанхае. Работает в жанре «люди». Сочетает приёмы европ. и нац. живописи. С 1936 работает в Пекине. Проф. Центр. АХ в Пекине. Произв.: «Семья рикши» (1927), «Прощание» (1938), «Мать» (1938), «Мать, продающая сына» (1938), «Портрет А-Кью», «Я тебя люблю» (1937—38), «Нищие дети» (1939), «Уличные музыканты» (1939), «Мальчик — разносчик горького чая» (1940), «Беженцы» (свиток-панно, 1943), «Весна» (1948), «Стража у реки Ялу» (1950), «Письмо на фронт» (1953), «Ребёнок и голуби» (1954), «Маленькая учительница» (1956).

Лит.: Буракова А. Л., «Беженцы», художник Цзян Чжао-хэ, М., 1958; Виноградова Н. А., Цзян Чжао-хэ, М., 1959; на кит. яз.— Цзян Чжао-хэ хуа цзи (Собрание произведений Цзян Чжао-хэ с предисл. Вэнь Хуэй-ша), Шанхай, 1958.

ЦИ БАЙ-ШИ́, А-чжи, Хуан (1860, пров. Хунань—16.IX.1957, Пекин),— живописец, резчик печатей, каллиграф, поэт. Род. в крест. семье. Проф. Художеств. ин-та в Пекине (1920—37). Лауреат Междунар. премии мира (1955). Мастер нац. живописи тушью в жанре «цветы-птицы» (в трад. *Сюй Вэя*, *Чжу Да*, *У Чан-ши*). Произв.: «Цветущая слива мэй» (1920-е гг.), «Двенадцать крабов», «Курица с цыплятами», «Буйвол у ивы» — все 1930-е гг.; «Орёл» (1931), «Линьчжи и стрекозы» (1934), «Креветки среди водорослей» (1946); «У ручья среди сосен», «Орёл на сосне» — оба 1946; «Персики» (1948), «Цыплята у пальмы» (1948), «Лягушки и осока» (1950), «Лотос и лягушка» (1953) — все в МИНВ; «Белка» (1930-е гг.), «Цыплята у бананового дерева» (1953), «Кукуруза и стрекоза», «Цветок лотоса» (1954), «Гимн миру» (1954), «Цикада на красном листе» (1955) — все в музее Гугун, Пекин.

Лит.: Николаева Н., Ци Бай-ши, М., 1958; Лун Гун, Ци Бай-ши, Пекин, 1959.

ЦУЙ БО́, Цзы-си (2-я пол. 11 в.),— живописец. Мастер жанра «цветы-птицы» и монументалист. Развивал традиции школы *Сюй Си*. Произв.: «Бамбук и чайка» (ок. 1070), «Замёрзшие воробьи», «Две сороки», «Одинокий гусь» — все в музее Гугун, Пекин; «Заяц и сороки».

Лит.: С. Х., с. 208; Б. С., с. 387.

ЦЮ ИН — иначе *Чоу Ин*.

ЧЖА́О БО-ЦЗЮ́Й, Цянь-ли (1120—1182),— живописец. Известен пейзажами, в к-рых развивал традиции полихромной живописи *Ли Сы-сюня*. В жанре «люди» — последователь школы *Ли Гун-линя*. Произв.: «Изысканное общество», «Ханьский дворец», «Краски осени», «Дворец на горе бессмертных».

Лит.: С. Х., с. 324.

ЧЖА́О МЭН-ФУ́, Цзы-ан (псевд. Сун-сюэ даожэнь; 1254—1322),— живописец, каллиграф и литератор. Выходец из императорской семьи династии Сун. Основоположник направления «возрождение классики», работал в пейзаже и жанр. живописи, а также над изображением бамбука и лошадей. Мастер полихромной живописи в манере «тщательной кисти» («гунби»). Произв.: «Бамбук и камни», «Девушка, играющая на флейте»; «Портрет Дамо», «Всадник»(1296) — оба в музее Гугун, Пекин; «Восточная гора у озера Дунтинху» (Гор. музей, Шанхай), «Из жизни императора Сюань-цзуна» (МИНВ).

Лит.: Б. С., с. 614.

ЧЖА́О ЦЗИ́ (1082—1135), император Хой-цзун (1101—26),— живописец и каллиграф, основатель Академии живописи в *Кайфыне* (1112—27). Работал в жанре «цветы-птицы», в манере «тщательной кисти» («гун-би»), в трад. *Цуй Бо*. Произв.: «Птички на цветущей ламэй», «Краски осени», «Растения и птицы у осеннего пруда», «Фазан и бабочки» (музей Гугун, Пекин), «Голубь на цветущем персике» (частное собр., Токио, Япония), «Куропатка и нарциссы» (собр. Асано, Одавата, Япония), «Попугаи на цветущем абрикосе» (М. изящных иск-в, Бостон, США).

Лит.: С. Х., с. 317.

ЧЖА́О ЧЖИ-ЦЯ́НЬ, Хой-шу (псевд. Бэй-аньь; 1829, пров. Чжэцзян — 1884, Наньчэн),— живописец и

гос. деятель. Работал в жанре «цветы-птицы», где развивал традиции янчжоуской школы живописи. Произв.: «Белый лотос», «Коричное дерево», «Глициния» (собр. Союза худож., Шанхай), «Старый кипарис и линьчжи» (музей Гугун, Пекин).

ЧЖО́У ФА́Н — живописец. Придворный художник. Работал в 780—810 в настенной живописи (религиозные сюжеты), мастер придворных сцен и женского портрета (полихромная живопись в манере «тщательной кисти» — «гун-би»). Произв.: «Знатные дамы с цветами в причёсках» (Дунбэйский музей, Шэньян), «Знатные дамы с шёлковыми веерами» (музей Гугун, Пекин), «Чаепитие под мелодию циня» (гал. Нельсон, Канзас-Сити, США), «Игра в шашки» (гал. Фрир, Вашингтон, США), «Ян гуйфэй после купанья» (копия, МИНВ).

Чжу Да. «Утки». Бумага, тушь. 17 в. Городской музей. Шанхай.

Лит.: С. Х., с. 136.

ЧЖУ ДА́, Сюэ-гэ (псевд. Ба-да шань-жэнь; 1626, Наньчан — 1705),— живописец, каллиграф, поэт. Мастер жанра «цветы-птицы» и пейзажей с широким обобщением, лапидарностью, гротескностью изображения. Произв.: «Банан и бамбук», «Сосна», «Лотос и птица», «Птицы на старом дереве», «Свиток с изображением кошки, камней и цветов», «Цветущая слива мэй», «Альбом пейзажей» (1702) — все в музее Гугун, Пекин; «Альбом пейзажей, птиц и цветов» (1694), «Осенние горы» (1690), «Лотос и хризантемы» (1694), «Утки», «Рыба», «Персики и птицы» (1696) — все в Гор. музее, Шанхай; «Пейзаж с сосной и камнем» (Музей иск-в и ремёсел, Тяньцзинь).

Лит.: на кит. яз.—Се Чжи-лю, Чжу Да, Шанхай, 1958.

ЧЖЭН СЕ́, Кэ-жоу (псевд. Бань-цяо; 1693, пров. Цзянсу — 1765, Янчжоу),—живописец, каллиграф, литератор. Один из ведущих мастеров т. н. группы «8 чудаков из Янчжоу». Работы на темы «бамбук, орхидеи и камни», «слива мэй», «хризантемы». Произведения: «Орхидеи у скалы» (МИНВ), «Бамбук и камень» (Гор. музей, Шанхай), «Бамбук под дождём».

Лит.: на кит. яз.—Го Вэй-цюй, Янчжоу хуйпаи ды Чжэн Бань-цяо (Представитель янчжоуской художественной группы Чжэн Бань-цяо), «Вэньу», 1960, № 7.

Чжэн Се. «Бамбук и камень». Бумага, тушь. 18 в. Городской музей. Шанхай.

ЧО́У И́Н, Цю Ин (псевд. Ши-чжоу; 1500, Тайцан — 1560),— живописец. Работал в Сучжоу. Ученик Чжоу Чэня и *Тан Иня*. Создавал полихромные композиции в манере «тщательной кисти» («гун-би») в жанрах «горы-воды» и «люди». Произв.: «Каллиграф Ван Си-чжи за расписыванием вееров», «Сбор цветов лотоса», «Пирушка в осеннем саду», «Крутые перевалы в горах Цзяньгэ» — все в Городском музее, Шанхай; «Рыбачья лодка среди ив», «Под сенью банана», «Беседа в тени платана», «Чаепитие в беседке среди сосен» — все в музее Гугун, Пекин; «У потока среди сосен» (Музей искусств и ремёсел, Тяньцзинь); «Поэма о покинутой жене» (свиток из 4 фрагментов), «Охота в императорском парке Шанлинь», «Весенние горы» — все в МИНВ.

Лит.: Б. С., с. 10.

ЧЭНЬ БАНЬ-ДИ́Н (р. 1875, пров. Чжэцзян) — живописец, каллиграф, резчик печатей. Был проф. Центр. АХ в Пекине. Работает в свободной эскизной манере («се-и») в жанре «цветы-птицы» и в пейзаже. Произв.: «Камелия и чашкоцветник», «Пионы», «Хризантемы», «Гранат» (1962) — все в МИНВ; «Обезьяна на сосне» (1939), «Персики» (1955), «Груша и персиковое дерево в цвету» (1956), «Нарциссы» (1955), «Лотос» (1956), «Вечерняя прогулка к Чиби».

ЧЭНЬ ДА́О-ФУ́ — иначе *Чэнь Шунь*.

ЧЭНЬ ХУН-ШО́У, Чжан-хоу (псевд. Лаолянь; 1599, Чжуцзи — 1652),— живописец. Работал в различных жанрах и стилях. В пейзаже следовал трад. *Ван Мэна*, в жанре «цветы-птицы» прибегал к тщательному контурному рис. с последующей яркой окраской в манере сунских мастеров, в жанре «люди» развивал трад. периодов Тан и Сун (полихромная гамма). Произв.: «Альбом на разные темы», «Лотос и камни» — оба в Гор. музее, Шанхай; «Горный боярышник у камня», «Два голубя на старом дереве» — оба в музее Гугун, Пекин; «Альбом из жизни отшельников» (16 листов, 1651).

Лит.: Б. С., с. 437.

ЧЭНЬ ШИ-ЦЗЭ́Н, Хэн-гэ (псевд. Сю-дао-жэнь, Хуай-тан; 1876, пров. Цзянси — 1924, Нанкин),— живописец, каллиграф, теоретик иск-ва. Уч. в Японии. Работал в пейзаже (традиции *Ши Тао*, *Шэнь Чжоу*) и в жанре «цветы-птицы» (трад. *Сюй Вэя*). Произв.: «Хризантемы», «Осенние цветы» (1922) — оба в музее Гугун, Пекин; «Пейзаж на стихи Ван Вэя» (собр. Министерства культуры, Пекин), «Курица и хризантемы» (Гор. музей, Шанхай), «Ростки бамбука и капуста» (1919), «Цветущая слива мэй», «Орхидеи», «Лотос».

ЧЭНЬ ШУ́НЬ, Дао-фу (псевд. Бай-ян; 1483, Чанчжоу — 1544),— живописец, каллиграф и литератор. Ученик *Вэнь Чжэн-мина*. Работал в жанре «цветы-птицы» и в пейзаже. Произв.: «В лесу после долгих дождей», «Горный боярышник и нарциссы» (Музей иск-в и ремёсел, Тяньцзинь), «Пионы», «Платан, златоцветник и камень».

Лит.: Б. С., с. 423.

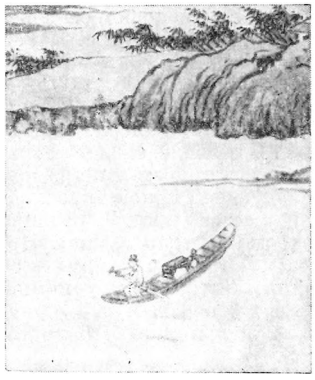
ШИ ТА́О, Дао-цзи (псевд. Да ди-цзы, Цинсян лао-жэнь; 1636, Цюаньчжоу — 1707),— живописец, каллиграф, теоретик иск-ва, литератор. В 1646 принял монашеское звание. Повлиял на творчество ряда худож. К. и Японии 17—20 вв. Произв.: «Корявая сосна под мелким дождём» (Гор. музей, Шанхай), «Рассветная дымка» (Музей иск-в и ремёсел, Тяньцзинь), «Восемь видов горы Хуаншань» (собр. Сумитомо, Япония), «Орхидея, бамбук и камень» (Музей иск-ва, Кливленд, США), «Альбом пейзажей» (1696, музей Гу-

Ши Тао. Лист из альбома. Бумага, тушь, водяные краски. 17 в. Музей провинции Гуандун.

гун, Пекин), «Альбом пейзажей с листом: Не смею нарушить надписью достигнутое живописью безмолвие» (Музей пров. Гуандун), «Альбом монохромных пейзажей» (1690, МИНВ), «Прозрачная осень в Вэйяне».

Лит.: на кит. яз.— Лунь Ши Тао шэн-хо синцзин, сысян дибянь цзи ишу чэнцзю (О жизненном пути, эволюции мировоззрения и художественных достижениях Ши Тао), «Вэньу», 1962, № 12; Б. С., с. 562.

ШЭНЬ ЧЖОУ, Ци-нань (псевд. Ши-тянь, Бай Ши-вэн; 1427, Цанчжоу—1509),— живописец. Основоположник сучжоуской школы пейзажной живописи («у-пай»). Произв.: «Три можжевеловых дерева» (Гор. музей, Шанхай), «Речной пейзаж» (гал. Фрир, Вашингтон, США), «Поэт на обрыве» (гал. Нельсон, Канзас-Сити, США), «Пейзажи Цанчжоу» (музей Гугун, Пекин), «Пейзаж



Шэнь Чжоу. Лист из альбома «Пейзажи Цанчжоу». 15 в. Музей Гугун. Пекин.

в подражание Да-чи» (1494), «Беседа о старике в осеннем лесу», «Высоты горы Лу», «Прогулка с посохом», «Альбом с натуры».

Лит.: Б. С., с. 145.

ЮЙ ФЭЙ-АНЬ (1888, Пекин—1959, там же)—живописец, теоретик иск-ва. Уч. у *Ци Бай-ши*, позже обратился к традициям классич. живописи 10—11 вв. Работал в жанре «цветы-птицы» в манере «тщательной кисти» («гунби»). Произв.: «Лотосы» (1957, МИНВ), «Пионы» (1956).

Соч.: Во цзе «ян хуа хуаньо» (Как я работаю в жанре «цветы-птицы»), Пекин, 1957; Чжунго хуа яньсе ды яньцзю (Исследование о красках, применяемых в китайской живописи), Пекин, 1957.

ЮНЬ ШОУ-ПИН, Гэ, Чжэн-шу (псевд. Нань-тянь, Юнь-си вай-ши; 1633, пров. Цзянсу — 1690),— живописец, каллиграф, поэт. Работал в жанре «цветы-птицы» в традициях «бескостной» полихромной живописи 10—11 вв. Произв.: «Альбом с изображением цветов и птиц», «Маки»—оба в МИНВ; «Петух» (1687), «Рыбки среди лотосов» (1675), «Рыбки, резвящиеся в пруду среди лотосов» — все в Гор. музее, Шанхай.

Лит.: Б. С., с. 510.

ЯНЬ ЛИ-БЭНЬ (р. в пров. Шэньси — ум. в 673) — живописец. Крупнейший представитель ранней живописи жанра «люди». Работал в традициях полихромной техники. Много работал совместно с братом Янь Ли-дэ— худож., арх. и мастером прикладного искусства. Произв.: «Тринадцать императоров» (Музей изящных иск-в, Бостон, США), «Опьянённый даос» (собр. Стокле, Бельгия), «Сяо И выманивает рукопись Ван Си-чжи» (Дунбэйский музей, Шэньян), «Подношение дани».

Лит.: С. Х., с. 363.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектурные: **Ин-т гражд. инженеров и арх.** в Харбине. **Центрально-южный ин-т гражд. инженеров** в Чанша. **Строит. ин-т** в Чунцине. **Ф-т гражд. инженеров** при ун-те в Фучжоу.

Художественные: **Академия живописи**, осн. императором Хой Цзуном, существовала в 1112—27 в Кайфыне, с 1138 по 1280—в Ханчжоу. **Академия иск-в им. Лу Синя** в Яньане, существовала с 1938. **Центральная АХ** осн. в Пекине в 1950 на базе Художеств. ин-та; ф-ты масляной и нац. живописи, скульптуры, графики, декор.-прикл. иск-ва. **Центр. ин-т иск-в и ремёсел** в Пекине, осн. в 1950; ф-ты живописи, скульптуры, декор.-прикл. иск-ва. **Художеств. ин-т им. Лу Синя** в Шэньяне. **Чжэцзянский художеств. ин-т** в Ханчжоу. **Хубэйский ин-т иск-в** в Ухане. **Художеств. ин-т** в Гуанчжоу. **Центрально-южный художеств. ин-т** в Учане. **Северо-западный ин-т иск-в** в Сиане. **Юго-западный ин-т изобразит. иск-в** в Чунцине. **Институт иск-в** в Нанкине. **Хэбэйский ин-т иск-в** в Тяньцзине. **Факультет иск-в Педагогического ин-та** в Харбине. **Факультет иск-в Шаньдунского педагогического ин-та** в Цзинане. **Художеств. школа** и **Школа художеств. ремёсел** в Шанхае. **Школа иск-в пров. Цзилинь** в Чанчуне. **Школа иск-в и культуры пров. Цзянси** в Наньчане.

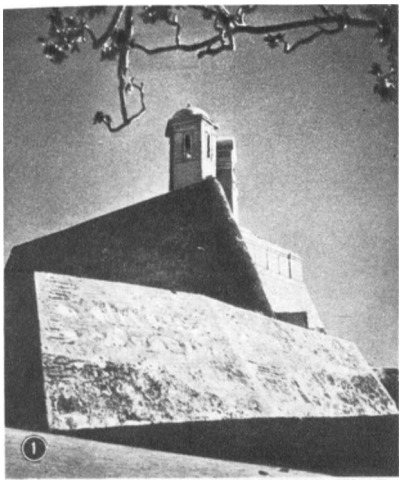
ОРГАНИЗАЦИИ

Об-во художников-сюрреалистов, существовало в 1935. **Союз худож. левого направления**, существовал в Шанхае в 1930—35. **Об-во «Современная гравюра»**, существовало в 1934—37. **Союз художников-пропагандистов**, существовал в 1937. **Всекит. ассоциация деятелей лит-ры и иск-ва** в Пекине, осн. в 1949. **Союз кит. худож.** в Пекине, осн. в 1953. **Союз кит. арх.** в Пекине, осн. в 1958; 18 местных отд.

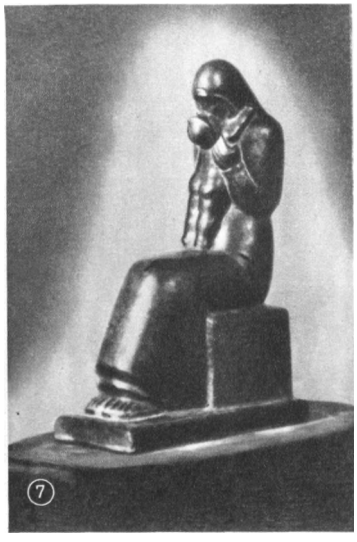
ПЕРИОДИКА (журналы)

«Вэньу» («Памятники культуры») — выходит ежемесячно с 1950, до 1958 под назв. «Вэньу цанькао цзыляо» («Материалы о памятниках культуры»). **«Каогу»** («Археология») — выходит ежемесячно с 1950 в Пекине, до 1958 под назв. «Каогу тунсюнь» («Вестник археологии»). **«Маньхуа»** («Карикатура») — выходит с 1950; в 1950—55 ежемесячно, с 1956—раз в 2 недели, в Пекине. **«Мэйшу»** («Искусство»)—выходит с 1950 в Пекине, до 1961 ежемесячно, далее 6 раз в год, в 1950—53 под назв. «Женьминьмэйшу» («Народное искусство»). **«Цзяньчжу сюэбао»** («Вестник архитектуры»)—выходит ежемесячно с 1954 в Пекине. **«Баньхуа»** («Гравюра») — выходил 6 раз в год в 1956—60 в Шанхае. **«Мэйшу яньцзю»** («Изучение искусства») — выходил 4 раза в год в 1957—60 в Шанхае. **«Чжунгохуа»** («Китайская живопись»)—выходил 4 раза в год в 1957—59 в Пекине.

Авторы: О. Н. Глухарёва (изобразит. иск-во), Е. С. Дубовский (арх-ра, справки о городах), Н. В. Дьяконова (арх-ра и иск-во Синьцзяна), Р. В. Вяткин (справки о городах), С. Н. Соколов (справки о художниках, периодика), Г. Г. Стратанович (нар. иск-во). Консультанты: Л. С. Васильев (Древний К., справки о городах), А. М. Прибыткова (арх-ра).



КОЛУМБИЯ. Архитектура. 1. А. де Аревало. Крепость Сан-Фелипе де Барахас в Картахене. 1765—71. **2.** Дворец инквизиции в Картахене. 1706, портал — 1770. **3.** М. Поло Кавальеро. Церковь Сан-Франсиско в Монги. Около 1733—63. **4.** П. Бедон. Капелла Нуэстра Сеньора дель Росарио в Тунхе. Около 1591—95. Интерьер. Резной декор и ретабло — 1682 — 89. **5.** Клуатр монастыря Санто-Доминго в Боготе. 1577—1785. **6.** Г. Кауси. Церковь Санто-Доминго в Попаяне. 1741—50. **7.** К. Куэльяр Тамайо, Г. Серрано Камарго, Х. Гомес Пинсон. Отель «Текендама» в Боготе. 1950 — 53. **8.** Эсгерра, А. Саэнс Камачо, Урданета, Суарес. Жилой район «Антонио Нариньо» в Боготе. **9.** Т. Рид и др. Национальный Капитолий в Боготе. 1847—1926. **10.** Ф. Писано. Дом в Манисалесе. Середина 20 в.

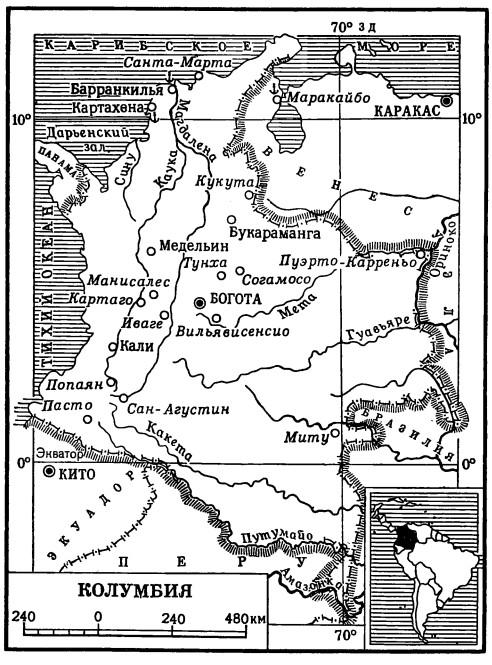


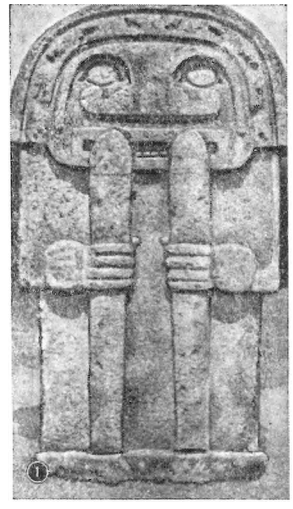
КОЛУМБИЯ. Изобразительное искусство. 1. «Кающаяся Магдалина». Фрагмент резного деревянного алтаря в церкви Сан-Франсиско в Боготе. 1623—33. **2.** Г. Васкес. «Сбор манны». Саграрио. Богота. **3.** Г. Васкес. Портрет Э. де Кальдас Барбосы. 1698. Коллегия Росарио. Богота. **4.** Х. М. Эспиноса. Портрет Симона Боливара. Миниатюра. 1828. **5.** Э. Гарай. Портрет Тересы Понсе де Танко. **6.** Р. Гомес Кампусано. «Садовник». **7.** Р. Росо. «Глубокая нежность». Бронза. **8.** М. Диас Варгас. «Крестьяне из Бояки». 1934.

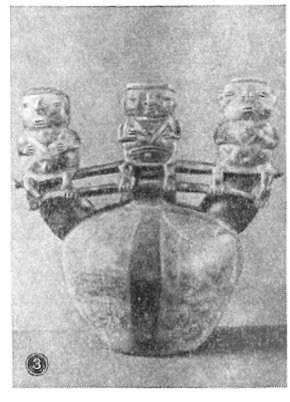
КОЛУМБИЯ

(РЕСПУБЛИКА КОЛУМБИЯ. REPÚBLICA DE COLOMBIA)

На территории Колумбии — государства на С.-З. Южной Америки, издавна развивалась культура индейцев (гл. обр. группы чибча). К 1-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. относят «культуру Сан-Агусти́н» (San Agustín), открытую в лесах южной К.: засыпанные землёй святилища из каменных плит, орнаментальные росписи, рельефы с изображением животных и молящихся людей, каменные статуи высотой до 2—3 *м*, цилиндрические или фронтально-плоскостные, со схематически переданными чертами лица (часто со звериными клыками), украшениями и атрибутами. У чибча сев. и центральной К. (племена тайрона, муиска, кимбая) сложилось раннеклассовое общество, существовали города, но деревянные постройки (прямоугольные или круглые в плане, с высокими соломенными крышами) не сохранились. Тайрона строили из камня храмы и укрепления; муиска известны плоскостными схематичными изображениями людей (выложенными проволокой на золотых пластинах), стилизованными терракотовыми статуэтками; реалистичнее многие статуэтки кимбая — из терракоты, золота, серебра и «тумбага» (сплав меди с драгоценными металлами), золотые маски и фигурки животных. Значительны также культуры: «Тьеррадентро» (Tierradentro), близкая к сан-агустинской; «Нариньо» (Nariño), интересная разнообразием и гротескностью статуэток; «Калима» (Calima) и «Сину» (Sinú), примечательные керамикой, золотыми фигурками и украшениями. Индейцы К. знали литьё, чеканку, филигрань, ажурные работы, золотили изделия из «тумбага», удаляя с их поверхности медь, растворённую в сильных кислотах, создавали керамические сосуды с лепным, живописным и гравированным декором, урны с портретными лицами; известны также наскальные изображения, набивные ткани, резьба по кости и дереву.







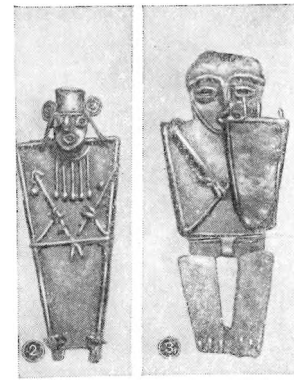
Скульптура и керамика Древней Колумбии. 1. Каменная стела. Сан-Агустин. 2. Керамическая фигурная ваза из Кундинамарки. Культура муиска. Музей Пигорини. Рим. 3. Ваза с тремя фигурными носиками из Антиокии. Культура кимбая. Университетский музей. Филадельфия.

Завоевав в 1-й половине 16 в. К., испанцы превратили её в колонию Новая Гранада. В 1819 К., добившаяся независимости, вошла в федеративную республику Великая К., распавшуюся в 1830. Традиции древней индейской культуры, разрушенной колонизаторами, до последнего времени мало влияли на искусство К.; однако художники-индейцы известны и в колониальный период, и в новое время, а индейские постройки и ремёсла занимают важное место в народном творчестве К. Чибча строят четырёхугольные в плане каркасные жилища (из дерева, камня и глины, с соломенной двускатной крышей), занимаются ткачеством и плетением. Карибы живут в круглых свайных хижинах (со стенами из тростника и конической крышей из пальмовых листьев), изготовляют корзины из тростника и круглодонные горшки.

Фрагмент резьбы по дереву в капелле Нуэстра Сеньора дель Росарио монастыря Санто-Доминго в Тунхе. 2-я половина 17 в.

Архитектура. Для архитектуры Новой Гранады 16—18 вв. характерны замедленное развитие, устойчивость введённых испанцами в 16 в. типов зданий. Города застраивались по шахматной сетке (стандартные квадраты кварталов и главной площади с церковью и ратушей). Строительным материалом на побережье служил гл. обр. кирпич, на плоскогорье — саман («адоба»). Традиционные жилые дома К. имеют окружённый галереями внутренний двор, оштукатуренные и побелённые стены, черепичные кровли. Дома *Тунхи* принадлежат к кастильскому типу (см. *Испания*): фасады часто украшены каменными порталами (с пилястрами и фронтоном) и геральдическими щитами. В домах *Попаяна*, *Кали* и *Картахены* сильнее сказалось влияние архитектуры «мудехар», принесённое арабскими мастерами, переселившимися из Севильи: кирпичные порталы, деревянные консоли под навесами крыш, балконы на консолях, решётки из балясин на окнах, наборные ярко окрашенные потолки «артесонадо». Мощные укрепления сохранились в *Санта-Марте* и Картахене.

По проектам и под руководством монахов строились многочисленные монастыри и церкви. Для них типичны строгость внешнего облика, контрастирующая с пышностью интерьеров, лапидарные объёмы, приземистые пропорции, квадратные в плане башни. Церкви монастырей (Санто-Доминго в *Боготе*, Санто-Доминго, Сан-Франсиско, Сан-Агустин в Тунхе, Сан-Франсиско в Картахене), возведённые гл. обр. во 2-й пол. 16 в., имеют обычно 3 нефа, строгие фасады с фронтоном и порталом; богатая ковровая резьба (в основном 17 в.) в интерьерах — на артесонадо, на арках средокрестия, на заалтарных многоярусных образах «ретабло» — включает мотивы «мудехар», речессанса и даже искусства индейцев (солнце, языки пламени, фрукты, кукуруза). Величественны двухъярусные галереи огромных монастырских дворов с арками большого пролёта на 8-гранных столбах или колоннах. Строгость и монолитность облика сохраняет и большинство церквей 2-й пол. 17—18 вв., оживляемых фактурными контрастами камня и кирпича (церковь в Монги́, Monguí, ок. 1733—63) или белёной стены и каменных резных порталов (Санто-Доминго в Попаяне, 1741—50). Более богаты фасады иезуитских церквей 17—18 вв. в духе римского барокко (Сан-Игнасио в Боготе, 1625—35; Сан-Франсиско в Попаяне, 1775—95) и церквей «неомудехар» в Кали и Картаго (Cartago). С сер. 17 в. получают распространение полуциркульные своды и купола, полихромная резьба заполняет весь интерьер,



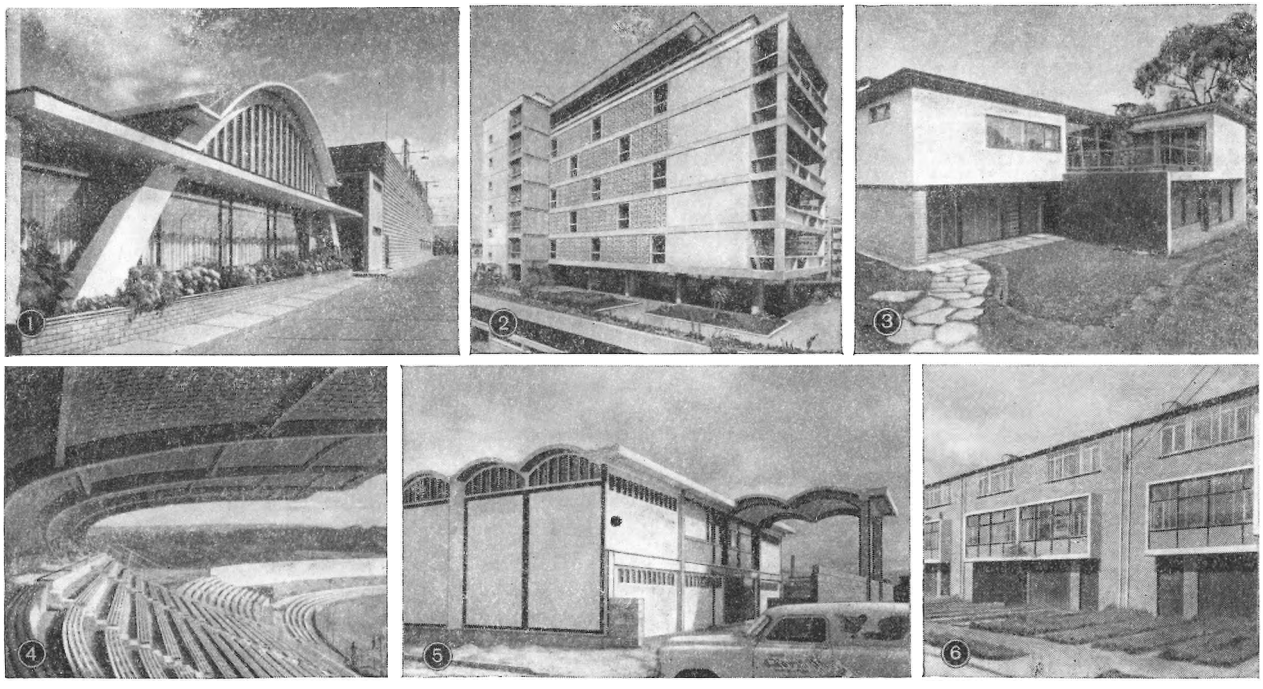
Ювелирные изделия Древней Колумбии. 1. Золотая маска. Культура кимбая. Британский музей. Лондон. 2 — 3. Антропоморфные украшения из «тумбага». Культура муиска. Музей Пигорини. Рим. 4. Золотой сосуд. Культура кимбая. Бруклинский музей. Нью-Йорк. 5. Золотая фигурка. Культура кимбая. Музей Пигорини. Рим.

Архитектура колониального периода. 1. Х. Б. Колуччини. Каса де лас Аулас и церковь Сан-Игнасио в Боготе. 1605—35. 2. Б. Каррьон. Фасад собора в Тунхе. 1598—1600. 3. Капелла Нуэстра Сеньора де ла Грасия (Коллегия Санта-Либрада) в Кали. Середина 17 в.

сохраняющий, однако, гармоничность и уравновешенность композиции. Лишь во 2-й пол. 18 в. чёткость ордерной структуры нарушается, особенно в композиции многочисленных ретабло.

В начале 19 в. в К. проникают влияния классицизма (перестройка собора в Боготе, 1807—22), в духе которого с завоеванием независимости строятся крупные общественные здания (Национальный Капитолий в Боготе, начат в 1847). Со 2-й пол. 19 в. господствует эклектика, в нач. 20 в. возводятся церкви в псевдоготическом и псевдовизантийском «стилях» и криволинейные фасады в «стиле модерн». Но медленно растущие города сохраняют в целом традиционный облик, унаследованный от колониального периода. Некоторое оживление промышленного строительства после

Архитектура 20 века. 1. Ф. Писано. Здание фирмы «Филипс Коломбиана» в Боготе. 2. Обрегон и Х. М. Монтоя Валенсуэла. Здание «Банко Богота» в Картахене. 3. Эсгерра, А. Саэнс Камачо, Урданета, Суарес. Жилой дом в Боготе. 4. Г. А. Ортега и М. Г. Солано. Бейсбольный стадион в Картахене. 1947. 5. Ф. Писано. Фабрика «Кларк» в Боготе. 1953. 6. К. Куэльяр Тамайо, Г. Серрано Камарго, Х. Гомес Пинсон. Жилой комплекс Ла Соледад в Боготе. 1952—53.



А. Асеро де ла Крус. «Непорочное зачатие». 17 в.

1-й мировой войны сопровождается ростом трущобных районов. С 1930-х гг. появляются здания современного типа под влиянием европейского функционализма, архитектуры Бразилии и США. После 2-й мировой войны сооружаются новые кварталы Боготы, Кали, Картахены, Медельина (Medellin), Барранкильи (Barranquilla), здания банков, фирм, отелей, стадионы, рынки, многоквартирные и блокированные дома. Небольшое по объёму строительство в К. не удовлетворяет коренных нужд населения, но примечательно систематическим использованием современных материалов и конструкций, простотой и рациональностью архитектурной композиции (архитекторы Г. *Серрано Камарго*, М. Г. *Солано* и др.); традиционны для архитектуры К. строгость больших плоскостей и фактурные контрасты (остекление, кирпич, железобетон). Малоэтажное строительство следует образцам «органической архитектуры» США.

Изобразительное искусство. В Новой Гранаде сложилась одна из наиболее значительных в Америке школ живописи колониального периода. В 16 в. здесь работали как испанские, так и итальянские мастера; наряду с религиозной живописью известны светские росписи (в доме Х. де Варгас в Тунхе, ок. 1590). Влияния позднего итальянского маньеризма проявились в ещё архаически-жёсткой и плоскостной живописи 1-й пол. 17 в. (А. Асеро де ла Крус, A. Acero de la Cruz, умер в 1667). В картинах Г. де Фигероа (G. de Figueroa, умер в 1658) и его сына Б. де Варгас Фигероа (B. de Vargas Figueroa, умер в 1667) появились барочная пышность композиции и напряжённая игра светотени, а в их торжественно-застылых по композиции портретах — строгая правдивость характеристики. Во 2-й пол. 17 в. живопись К. развивалась под влиянием Ф. Сурбарана и Б. Э. Мурильо (см. *Испания*). В творчестве Г. *Васкеса* идеализированные образы святых сочетаются с мощной лепкой формы, суровым реализмом портретов и натюрмортов, вводимых часто в религиозные композиции, лиризмом пейзажей и жанровых сцен, выразительностью и лаконичностью рисунков. Более искусственной и манерной была живопись 18 в. —портреты Х. Гутьерреса (J. Gutiérrez) и П. А. Гарсии (P. A. García, 1744—1814), алтарные картины П. Кавальеро (P. Caballero). Скульптура 17—18 вв. ограничивалась деревянным резным убранством церквей (рельефы, полихромные статуи). В рельефах главного алтаря церкви Сан-Франсиско в Боготе (1623—33) изысканная линеарность позднего маньеризма дополняется драматической патетикой барокко, а фоном для религиозных сцен служат пышные тропические пейзажи с дикими зверями.

После провозглашения независимости искусство К. обращается к народной жизни, истории и природе страны. Этому способствовала деятельность Ботанической экспедиции (1783) и Краеведческой комиссии (1850), привлекавших многих художников — натюрмортистов, пейзажистов и жанристов («костумбристов»). П. Х. Фигероа (P. J. Figueroa, умер в 1836) и Х. М. Эспиноса (J. M. Espinosa, 1796—1883) создают портреты героев борьбы за независимость, батальные сцены, пейзажи, «костумбрист» Р. Торрес Мендес (R. Torres Méndez, 1809—85) — острые зарисовки сцен народного быта. Во 2-й пол. 19 и нач. 20 вв. усиливаются влияния европейского искусства. А. Урданета (A. Urdaneta, 1845—87) пишет в духе французского академизма композиции на темы национальной истории; французскую живописную культуру приносят в К. портретисты Э. Гарай (E. Garay, 1849—1903) и Р. Асеведо Берналь (R. Acevedo Bernal, 1867—1930), принципы импрессионизма — разносторонний мастер А. де *Санта-Мария*, автор ряда островыразительных портретов.

Р. Торрес Мендес. «Похороны». Рисунок. Середина 19 в.

Искусство 20 в. 1. А. де Санта-Мария. Портрет Л. Камбье. 1924. 2. П. Н. Гомес Агудело. «Сборщики кофе». Картон для стенной росписи. 1934. 3. И. Гомес Харамильо. Портрет матери. 1938.

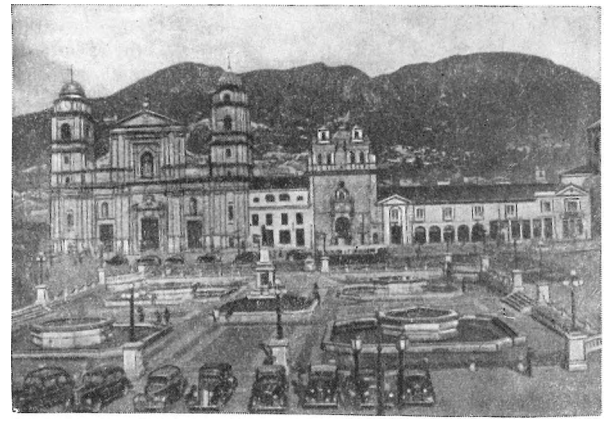
С 1910-х гг. в К. проникают модернистические европейские течения. Вместе с тем подъём демократического движения в 1930-х гг. пробуждает интерес к социальным проблемам. Под влиянием передовых живописцев *Мексики* (см.) П. Н. *Гомес Агудело* увлекается идеями общественно значимого монументального искусства и создаёт фрески на темы народной жизни; черты социального реализма свойственны и пластически-выразительным фрескам и картинам И. *Гомеса Харамильо*. Выразить характер своей страны в специфически национальных формах стремятся жанристы Л. А. *Акунья* и А. Рамирес Фахардо (A. Ramírez Fajardo, p. 1922), пейзажист и портретист Р. Гомес Кампусано (R. Gómez Campuzano, p. 1893); в их декоративном ярком колорите, плоскостной трактовке пространства и подчёркнутой объёмности фигур ощущаются как традиции древнего искусства Америки, так и воздействия мексиканской монументальной живописи. Принципы реализма 19 в. преломляются в крестьянских бытовых сценах М. Диаса Варгаса (M. Díaz Vargas, p. 1886), портретах Э. Мартинеса (E. Martínez, p. 1898) и Х. Родригеса Асеведо (J. Rodríguez Acevedo, p.1908). Распространились и формалистические течения вплоть до абстракционизма и сюрреализма (А. Обрегон, A. Obregón, p. 1920; Э. Грау Араухо, E. Grau Araujo, p. 1920; Э. Рамирес Вильямисар, E. Ramírez Villamizar, p. 1923). Скульптура, развивавшаяся в 19 в. под европейским влиянием, в 20 в. обращается к традициям древних цивилизаций Америки (Р. *Росо*, использующий мотивы скульптуры чибча).

Лит.: Iniciación de una guía de arte colombiano, Bogotá, 1934; Acuña L. A., El arte de los indios colombianos, México, 1942; Giraldo Jaramillo G., La pintura en Colombia, México—B. Aires, [1948]; Duque Gomes L., Colombia: monumentos históricos y arqueológicos, libro 1—2, [Bogotá]—México, 1955; Hernández de Alba G., Arte hispánico en Colombia, Bogotá, 1955; Gil Tovar F., Trayecto y signo del arte en Colombia, Bogotá, 1957; Traba M., Colombia. Art in Latin America today, Wash., 1959; Costautas E., Arte colombiano. Arte aborigen..., Bogotá, 1960.

ГОРОДА

БОГОТА́, Санта-Фе-де-Богота (Santa Fe de Bogotá),— столица К. (первоначально — Новой Гранады, в 1819—30 — республики Великая К.). Осн. в 1538 на месте гл. поселения индейцев чибча. Прямоуг. сетка узких улиц с гл. пл. Пласа Боливар в центре; в новых р-нах — широкие проспекты. Собор (1553—1678). Новый собор (1572—1610, перестроен в 1807—22, Д. де Петрес, классицизм; достроен в 1943—48, Родригес Оргас). **Мон. Санто-Доминго** (осн. в 1557, перестроен в 1792—1817, Д. де Петрес): ц. (начата в 1577; купол — 19 в., П. Кантини, Э. Лопес; глинобитные стены, потолки артесонадо), трапезная (1594, П. Бедон), обширный клуатр (разрушен ок. 1940). Церкви: **Сан-Франсиско** (1569—1622; дер. резной свод; декор, ок. 1623—28, и гл. алтарь, 1623—33,— И. Гарсиа де Аскуча и др., ретабло—1789; ц. перестроена после 1785, Д. де Петрес), Ла Консепсьон (1585), Санта-Барбара (конец 16 в.), **Сан-Игнасио** (1625—35, окончена в 1639, Х. Б.Колуччини; ретабло, 1635—40, М. Луисинч), Сан-Диего (1607—1629; ризница, сер. 18 в., рококо), Сан-Хуан де Диос (ок. 1623—35, с полуциркульными сводами; перестроена в 1729—57, Х. А. де Гусман), Санта-Клара (1629—47, М. де Сантьяго), Сан-Агустин (1637—68, Х. де ла Крус), Нуэстра Сеньора де лас Агуас (1644—90), Ла Канделария (1686—1703), Ла Терсера (1761—64). Капеллы: Монсеррате (1652—57), Саграрио (1660—89). Коллегия Нуэстра

Богота. Пласа Боливар. Слева — собор.



Сеньора дель Росарио (1651—53; карт. гал.). Богадельня Сан-Николас (осн. в 1635; ц., 1686—1703, Д. Санчес де Монтемайор), Монетный двор (1627), Нац. б-ка (1774), дом маркиза Сан-Хорхе (конец 18 в.), театр Колумба (1792—93). **Нац. Капитолий** (1847—1926, Т. Рид и др., классицизм). Архиепископский дворец (2-я пол. 19 в.). Здания совр. стиля: **отель «Текендама»** (1950—53), подготовит. школа (1951—53), здание «Колон» (1952—1953), жилой комплекс Ла Соледад (1952—53) — все К. Куэльяр Тамайо, Г. *Серрано Камарго*, Х. Гомес Пинсон; **р-н «Антонио Наринью»** (Эсгерра, А. Саэнс Камачо, Урданета, Суарес), ф-ка «Кларк» (1953, Ф. Писано), автобусная станция (1947, Г. А. Ортега и М. Г. *Солано*), здание «Смидт» (1951, Б. Виоли). Пам. С. Боливару (1842, П. Тенерани).

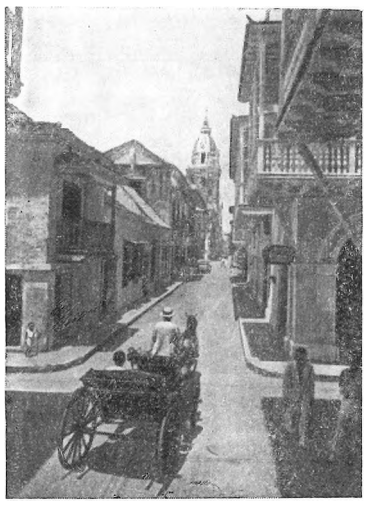
Нац. музей, осн. в 1824: отд. изящных иск-в, собр. портретов, оружия и т. д. **Нац. археологич. и этнографич. музей**, осн. в 1938: керамика, резьба по камню, золото, ткани и т. д. **Музей колониального иск-ва** (в б. Каса де лас Аулас, 1605—35, Х. Б. Колуччини), осн. в 1942: иск-во 16—18 вв. **Музей золота**, осн. в 1939: уникальное собр. 8 тыс. золотых др.-индейских изделий, найденных в К.

Лит.: Hernández de Alba G., Guía de Bogotá. Arte y tradición, Bogotá, 1946.

КА́ЛИ (Cali) — г. в долине р. Каука, торгово-пром. центр. Осн. в 1536. «Старый г.» сохранил прямоуг. сетку улиц и облик колониального периода. Мон. Сан-Агустин (осн. в 1581; капелла **Нуэстра Сеньора де ла Грасия**, позднее коллегия Санта-Либрада, сер. 17 в., «неомудехар»). Ц. Сан-Франсиско (1757—64, П. де ла Крус Эррера; башня «неомудехар», облицов. изразцами). Совр. пром. и жилые здания.

Лит.: Arboleda G., Historia de Cali..., Cali, 1956.

КАРТАХЕ́НА (Cartagena) — г. на берегу Карибского моря. Осн. в 1533 на месте индейского поселения. В колониальный период — крупнейший порт и крепость. Сохранились р-ны 2-этажных жилых домов с дер. решётками и открытыми балконами. Гор. стены и укрепления (1532—1796, инж. Х. Б. Антонелли, А. де Аревало и др.); крепость Сан-Фелипе де Барахас («Ла Тенаса»; 1765—71, А. де Аревало). Собор (1538—1586; вновь выстроен в 1796, Х. К. Чакон). Мон.: **Санто-Доминго** (осн. в 1551; ц., 2-я пол. 16 в., с кам. сводом; портал «эрреско», 1582), Сан-Франсиско (осн. в 1555; клуатр с 3-ярусными гал.), Сан-Диего (1611—18), Ла Попа (1617—22). Церкви: Ла Компаньия (конец 16 в.), Ла Мерсед (1625), Ла Тринидад (1642—88), Сан-Педро Клавер (1695—1716, по типу Иль Джезу в Риме, см. *Италия*), Санто-Торибио (1730—32), Ла Терсера (1735—39). Госпиталь Сан-Лазаро (1608), Счётная палата, **Монетный** двор (17 в.), дом маркиза де Вальдеойос (конец 18 в., 2-ярусные гал. во дворе, дер. потолки «мудехар»), **Дворец инквизиции** (1706, барочный портал — 1770). Построй-



Картахена. Улица старого города.

ки совр. стиля: «Банко Богота» (Обрегон и Х. М. Монтоя Валенсуэла), **бейсбольный стадион** (1947, Г. А. Ортега и М. Г. *Солано*) с мощным жел.-бет. консольным козырьком над трибунами.

Музей Академии истории.

Лит.: Porto del Portillo R., Plazas y calles de Cartagena, Bogotá, 1945.

ПОПАЯ́Н (Popayán) — г. на Ю.-З. страны. Осн. в 1536, отстроен заново после землетрясения 1736, сохранил колониальный облик. Мон.: **Санто-Доминго** (ц., начата в 1552, перестроена в 1741—50 Г. Кауси, резной портал «платереско»), **Сан-Франсиско** (осн. в 1570; ц., 1775—95, А. Гарсиа, пышный барочный фасад), Сан-Агустин (осн. в 1578, перестроен после 1736; фасад ц.— 1848), кармелитов (1684), кармелиток (17 в.), Ла Энкарнасьон (осн. в 1590, перестроен в 1743), Сан-Камило (1766). «Эрмитахе» (б. собор; 1585). Собор (1856—1906, Х. М. Москера, С. Барбетти). Ц. Сан-Хосе (1736—44, С. Шенхерр). Капеллы: Белен (1679) и Хесус де ла Плаца (17 в.). Часовая башня (1672), Монетный двор (1749—1771), мост через р. Каука (1767—80).

Музей колониального иск-ва при Ун-те Каури.

Лит.: Negret R., Guía histórico-artística de Popayán, Popayán, [s. a.].

СА́НТА-МА́РТА (Santa Marta) — г., порт и крепость на Карибском море. Осн. в 1525. Замки Сан-Хуан (1602), Сан-Висенте (1644), форты Сан-Антонио (1719), Сан-Фелипе (1723—24). Ст. собор (1696—1712, П. Мартин; дер. потолок «мудехар»), новый собор (1785—94, А. Мерчанте по проекту Х. К. Чакона).

ТУ́НХА (Tunja) — г. в горах к С.-В. от Боготы. Осн. в 1538—39 на месте индейского поселения, сохранил прямоуг. планировку и облик колониального периода. **Собор** (начат в 1569, П. де Соса; фасад, 1598—1600, Б. Каррьон, ренессанс; капелла Мансипе, 1569—98, с ретабло, 1583, и артесонадо; клуатр, подсобное здание — «атарасана»). Мон.: Сан-Франсиско (осн. в 1550; ц., начата в 1590; клуатр), Санто-Доминго (осн. в 1551; ц., начата в 1568, резьба «мудехар»; клуатр; капелла **Нуэстра Сеньора дель Росарио**, ок. 1591—95, П. Бедон, богатейшую резьбу и ретабло 1682—89 выполнили А. Гутьеррес, Л. Луго, Х. де Сандоваль, Г. Буйтрасо и др.), Сан-Агустин (1568—1603; глинобитная ц., клуатр), Санта-Клара (1571—74, Х. Бельмес, А. де Алькантара; ц. с резьбой «мудехар»; клуатр). Церкви: Санта-Барбара (начата в 1599, резьба — сер. 17 в.), Сан-Игнасио (ок. 1611—33, А. Алонсо, по типу Иль Джезу). Дома 16—17 вв. с гал. во внутр. дворах, потолками «мудехар», порталами «платереско» и «эрреско» (дома Г. Суареса Рендона, Х. де Кастельяно, А. Браво Мальдонадо, Б. Му́хики Гевары, 1592, А. Руиса Мансипе, 1597), в доме Хуана де Варгас — фрески (ок. 1590). Резиденция ордена иезуитов (1611).

Музей религиозного иск-ва при мон. Санто-Доминго. **Музей Центра истории.**

Лит.: Salamanca Aguilera R., Guía histórica ilustrada de Tunja, Bogotá, 1939.

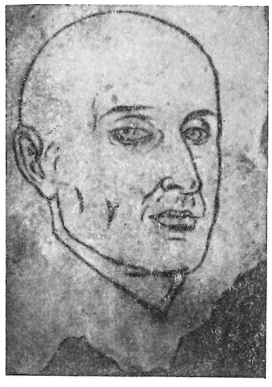
ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АКУ́НЬЯ (Acuña), Луис Альберто (р. 12.V.1904, Суайта) — живописец, скульптор, историк иск-ва. Уч. в Школе изящных иск-в в Боготе у Р. Асеведо Берналя, в 1924—30 — в Париже и Мадриде, в 1938—42 жил в Мексике. Проф. Школы изящных иск-в (1932—36) и Нац. ун-та К. (1935—36) в Боготе. Произв.: живопись — «Крещение» (1930-е гг.), «Золотой город» (1941, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Лесные мифы» (1957); скульптура — «Кентавр Несс» (М. совр. иск-ва, Париж).

Лит.: Friede J., Luis Alberto Acuña..., Bogotá, 1946.

Л. А. Акунья. «Золотой город». 1941. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

ВА́СКЕС, Васкес де Арсе-и-Севальос (Vásquez de Arce y Ceballos), Грегорио (9.V.1638, Богота — 8.XII.1711, там же) — живописец. Уч. у Б. де Варгас Фигероа в Боготе. Крупнейший художник колониального периода в К. Произв.: «Страшный суд» (1673, ц. Сан-Франсиско, Богота), «Проповедь св. Франциска Ксаверия» (1693, ц. Сан-Игнасио, Богота); «Художник передаёт свои картины августинцам», серия «Времена года», «Охотничья сцена», рисунки кистью — в Музее колониального иск-ва, Богота; портрет Э. де Кальдас Барбосы (1698, коллегия Росарио, Богота).



Г. Васкес. Этюд мужской головы. Рисунок кистью. Музей колониального искусства. Богота.

Лит.: Pizano Restrepo R., Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, P., 1926; Giraldo Jaramillo G., El arte en Colombia; Arte colonial. Gregorio Vásquez Arce y Ceballos, Bogotá, 1944; Gil Tovar F., Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Dibujos. Bogotá, 1955.

ГО́МЕС АГУДЕ́ЛО (Gómez Agudelo), Педро Нель (р. 10.VII.1899, Анори) — живописец и архитектор. Уч. в Школе изящных иск-в в Медельине (1912, проф. там же с 1931), Нац. ун-те К. в Боготе (1922), АХ во Флоренции (1925). Арх. работы: проекты Ун-тского городка, жилого р-на, горной школы — в Медельине. Произв.: росписи ратуши и др. обществ. зданий в Медельине, «Похороны» (Нац. музей, Богота).

ГО́МЕС ХАРАМИ́ЛЬО (Gómez Jaramillo), Игнасио (р. 30.XII.1910, Медельин) — живописец. Уч. в Школе изящных иск-в в Медельине, в 1928—34 — в Мадриде и Париже. В 1936 посетил Мексику. Директор Школы изящных иск-в в Боготе (1940—44). Произв.: росписи театра Колумба (1937—38) и Нац. Капитолия (1938—40) в Боготе, портрет матери (1938).

Лит.: Owen G., Ignacio Gómez Jaramillo, Bogotá, 1944.

РО́СО (Rozo), Ромуло (р. 13.I.1899, Богота) — скульптор и живописец. Уч. в Школе изящных иск-в в Боготе (1917—19), в Мадриде (1923—25) и Париже (1926—28). Проф. Школы скульптуры (с 1931) и Нац. школы пластич. иск-в (с 1933) в Мехико, художеств. директор в Министерстве просвещения К. (с 1945). Произв.: скульптура — «Музыка» (бр., 1926), «Две священные змеи» (гранит, 1928), «Фавн» (бр., 1928), «Мечта» (мр., 1939); живопись — портрет индейского гончара (1927).

СА́НТА-МАРИ́Я (de Santa María), Андрес де (1860, Богота —1945, Брюссель) — живописец. Представитель импрессионизма. Уч. в АХ в Париже (до 1893), директор Школы изящных иск-в в Боготе (1893—1900). Произв.: «Бодегон с фигурой» (Нац. музей, Богота), триптих «Боливар» (Нац. Капитолий, Богота), портреты Карраскильи (коллегия Росарио, Богота), Л. Камбье (1924).

Лит.: De Ridder A., Andrés de Santa María, Brux, 1937; Sanz y Díaz J., Pintores hispanoamericanos contemporáneos, Barcelona, 1953, p. 31.

СЕРРА́НО КАМА́РГО (Serrano Camargo), Габриель (р. 1908, Согамосо) — архитектор. Представитель функционализма. Уч. в Нац. ун-те К. в Боготе. Работы (совм. с К. Куэльяром Тамайо и Х. Гомесом Пинсоном): в *Боготе*.

СОЛА́НО (Solano), Меса Габриель (р. 1916, Дуйтама) — архитектор. Представитель функционализма. Уч. в Нац. ун-те К. в Боготе и в США — в Пенсильванском и Гарвардском ун-тах. Работы (совм. с Г. А. Ортегой): в *Боготе* и *Картахене*.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектура. **Ф-ты арх-ры: Ун-та Атлантико** в Барранкилье; **Нац. ун-та К., ун-та «Фундасьон Университадад де Америка», Понтификального ун-та «Хаверианa», Ун-та Великой К.** и **Ун-та Андов**—в Боготе; **Ун-та Валье** — в Кали. **Ф-т арх-ры и гор. планировки Понтификального ун-та «Боливарианa»** в Медельине. **Школа арх. проектирования ун-та «Фундасьон Университадад де Америка».**

Изобразит. и декоративное иск-во. **Школы живописи: Ун-та Атлантико** в Барранкилье, **Ун-та Нариньо** в Пасто. **Школа изящных иск-в Нац. ун-та К.** в Боготе, **Женский ф-т иск-ва и оформления** и **Школа иск-ва и арх. декора Понтификального ун-та «Хаверианa»** в Боготе. **Отд. изящных иск-в Ун-та Кальдаса** в Манисалесе. **Школа иск-в и ремёсел Ун-та Кауки** в Попаяне.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Колумбийская академия изящных иск-в в Боготе, осн. в 1930. **Колумбийское об-во арх.** в Боготе. **Ассоциация колумбийских худож.** в Боготе.

ПЕРИОДИКА

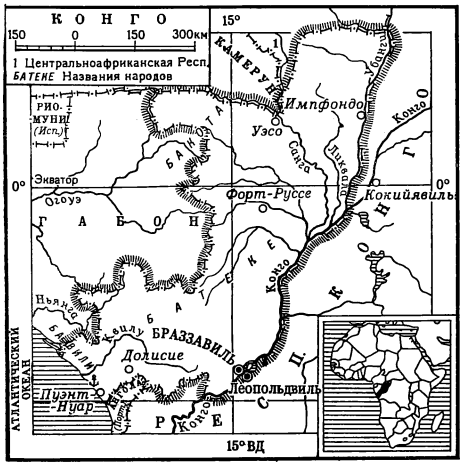
«Boletín de Historia y Antigüedades» («Бюллетень истории и древностей») — ж., выходит ежемесячно с 1902 в Боготе. **«Boletín del Museo de Arte Colonial»** («Бюллетень Музея колониального искусства») — ж., выходит 2 раза в год с 1955 в Боготе. **«Espiral»** («Спираль») — лит.-художеств. ж., выходит ежеквартально с 1944 в Боготе. **«Ingeniería y Arquitectura»** («Инженерия и архитектура») — ж., выходит раз в 2 мес. с 1939 в Боготе. **«Plástica»** («Пластика») — ж., обозрение совр. иск-ва, выходит ежеквартально с 1956 в Боготе. **«Proa»** («Ростра») — ж. по вопросам град-ства, арх-ры, ремёсел, выходит ежемесячно с 1946 в Боготе. **«Revista Bolívar»** («Обозрение Боливар») — ж. по вопросам культуры К., выходит ежемесячно с 1957 в Боготе.

Авторы: Е. И. Кириченко (арх-ра колониального периода), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во), А. М. Кантор (введение, арх-ра 19—20 вв.).

КОНГО

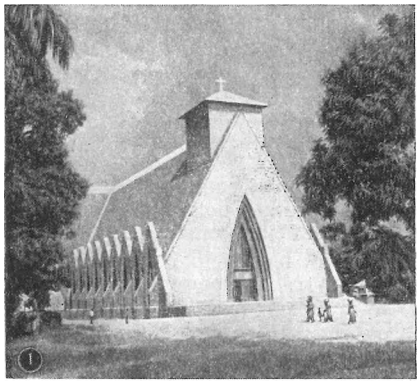
(РЕСПУБЛИКА КОНГО. RÉPUBLIQUE DU CONGO. БЫВШЕЕ СРЕДНЕЕ, ИЛИ ФРАНЦУЗСКОЕ, КОНГО. MOYEN-CONGO OU CONGO FRANÇAIS)

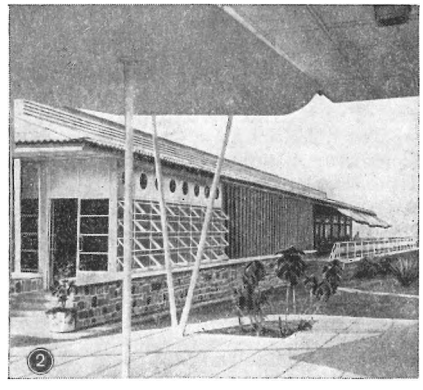
Искусство народов Конго, государства в Центральной Африке (с конца 19 в.— французская колония, с 1960 — независимая республика), тесно связано с традициями искусства стран бассейна реки Конго. Политика французских колониальных властей долгое время поддерживала низкий уровень развития страны (в которой до 2-й пол. 19 в. господствовал патриархально-общинный строй), обособленность народов, замкнутый образ жизни. В этих условиях консервировались сложившиеся в древности местные традиции.

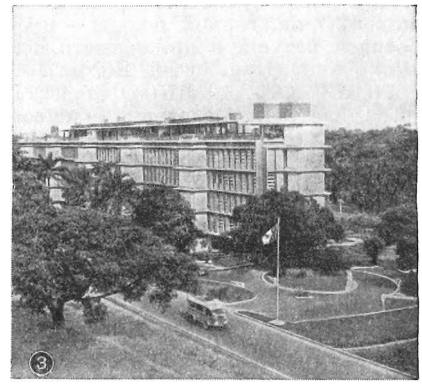


Архитектура. Основной тип народного жилища — прямоугольные в плане хижины с двускатной кровлей, расположенные прямыми рядами вдоль главной улицы поселения. Хозяйственные постройки (амбары, кузницы) выносятся за деревню. В районе реки Санга хижины имеют плетёную кровлю из согнутых веток, напоминающую по форме щит черепахи. У народа баяка хижины для обрядов украшаются деревянными панно, расписанными яркими красками (изображения на них связаны с обрядами посвящения). Панно обычно фланкируют две полихромные деревянные статуи мужчины и женщины. Со 2-й пол. 19 в. в городах *Браззавиле*, *Пуэнт-Нуаре* и др. строятся здания европейского типа (соборы, административные учреждения, виллы, коттеджи). В строительстве последних лет широко применяются современные конструкции, новые строительные материалы (бетон, стекло, алюминий). Применительно к жаркому климату делают открытые галереи, лоджии, сквозные решётки, обеспечивающие проветривание. Для современных жилых домов характерны крыши с большим выносом, защищающим стены от солнца.

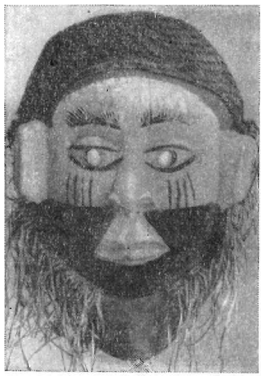
Современная архитектура. Браззавиль. 1. Собор св. Анны. 1949. 2. Жилой дом. 3. Гостиница.



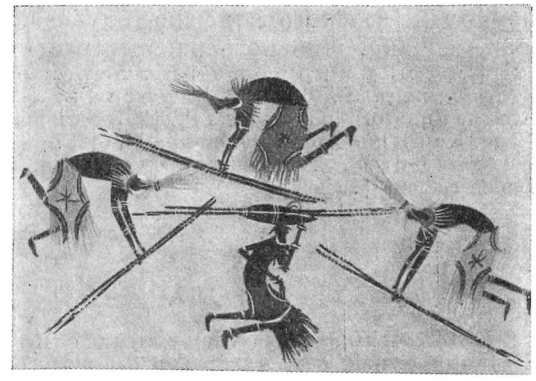


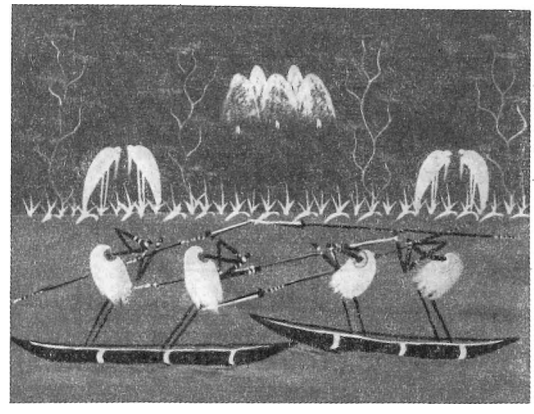


Изобразительное искусство представлено гл. обр. резной деревянной скульптурой и масками. Своеобразной грубоватой силой отмечены фигуры охранителей детей у народа батеке, с прижатыми к туловищу руками, полусогнутыми ногами, характерной татуировкой в виде параллельных линий на щеках, высокими, напоминающими гребень шлема причёсками и бородками геометрически упрощённых форм. Пластическую выразительность фигур, приближённых к деревянному бруску и простейшим уравновешенным геометрическим формам, подчёркивают линейный узор (передающий татуировку, волосы и т. д.) и чёткие упрощённые черты лица. Среди масок батеке наиболее интересны круглые плоские маски с расписным белым орнаментом в виде идущих по краю полукругов. Все элементы узора слегка закруглены и образуют законченную декоративную композицию, связанную с формой маски. Большие деревянные фигуры, распространённые у народа бавили, часто сплошь утыканные гвоздями, служат реликвариями для хранения лекарственных снадобий, ритуальных предметов. Им свойственна большая экспрессия: лицам, выполненным вполне реалистически, придаётся напряжённое, почти угрожающее выражение. Крайне разнообразны в деталях гротескно-декоративные маски баяка, но всем им присущи общие особенности: небольшое лицо почти закрыто волосами, а вся маска увенчивается декоративным навершием то в виде рогов, торчащих в разные стороны, то в виде сложного сооружения. Известны также маски с острыми загнутыми носами-клювами или в виде реалистически выполненной морды животного, обычно буйвола. Баяка создают и большие фигуры для украшения обрядовых помещений или небольшие стилизованные фигурки, отполированные и тонированные. Повышенная декоративность присуща скульптуре народа бакота. Она проявляется в разнообразных типах масок и особенно в фигурках «мбулу-нгулу», связанных с культом предков (укрепляются на крышках корзин, в которых хранятся кости умерших). Условность форм сочетается здесь с необычайной экспрессией. Человеческая фигура превратилась в ромб, увенчанный плоской головой. Для фигурок «мбулу-нгулу» характерны выпуклые (мужские) или вогнутые (женские) лица с круглыми, полукруглыми или скошенными внутрь глазами. Лица покрыты медными пластинками, повторяющими деревянный рельеф. Резьба служит основным видом художественного ремесла. Ею покрывают различные деревянные предметы (скамьи, троны, различную домашнюю утварь, сосуды из тыквы — «калебасы», глиняную посуду). Большую роль во внутреннем убранстве дома играют также циновки из волокон пальмы рафии с двухцветным и четырёхцветным рисунком геометрического характера.



Деревянная маска.





Современная живопись школы Пото-Пото в Браззавиле.

В современном искусстве К. большое значение имеют работы живописной школы-мастерской Пото-Пото, получившей своё название от предместья Браззавиля, в котором она возникла. Мастерская была основана в 1951 французским художником и этнографом Пьером Лодсом (P. Lods). Ориентируясь на местные традиции (преподавание сводится лишь к обучению технике, гл. обр. гуаши и акварели), мастерская создала оригинальный стиль живописи. Работы художников Ж. Зигомы (J. Zigoma), Ф. Оссали (F. Ossali), Ф. Илоки (F. Iloki), Н. Ондонго (N. Ondongo) и др. посвящены жизни современной Африки. Это — жанровые сцены (в которых значительную роль играет пейзаж, нередко фантастический), орнаментальные зооморфные или геометрические композиции; графичность и чёткость рисунка, острая экспрессия движений, динамичные силуэты вытянутых в пропорциях фигур сочетаются с декоративной насыщенностью цветовой гаммы,

построенной на чистых, локальных тонах от лимонно-жёлтого и молочно-розового до изумрудно-зелёного и нежно-голубого. С конца 1950-х гг. вводится техника офорта, не получившая, однако, широкого распространения.

Лит.: Григорович Н., Искусство Пото-Пото, «Искусство», 1965, № 1; Griaule M., Arts de l'Afrique noire, P., 1947; Wingert P. S., The sculpture of Negro Africa, N. Y., 1952; Delavignette R., Afrique Equatoriale Française, P., 1957; Schmalenbach W., Die Kunst Afrikas, Basel, 1953; Italiaander R., Neue Kunst in Afrika, [Mannheim, 1957]; Italiaander R., Kongo. Bilder und Verse, Gütersloh, 1959; Elisofon E., The sculpture of Africa, N. Y., 1958; Leuzinger E., Afrika. Kunst der Negervölker, Baden-Baden, [1959].

ГОРОДА

БРАЗЗАВИ́ЛЬ (Brazzaville) — столица К. (с 1960). Крупный речной порт на правом берегу р. Конго, напротив Леопольдвиля. Осн. в 1880 (первонач. назв.— Нтамо). Центр. и юго-зап. р-ны г. (деловые кварталы) застроены жилыми и обществ. зданиями европ. типа: собор св. Анны (1949), здание компании «Эр Франс», отель воздушной линии, лицей, банк (арх. А. Шометт; 4-этажное здание с высоким портиком, опирающимся на плоские прямоуг. опоры, фасад разработан в виде лоджий), стадион. Окраинные р-ны застроены соломенными и глиняными хижинами.

Лит.: Frey R., Brazzaville, P., 1954.

ПУЭ́НТ-НУА́Р (Pointe-Noir) — г. и крупный порт на Атлантическом океане. Основан в 1925. Регулярная планировка сочетает прямоугольную и радиальную системы улиц. Застроен зданиями современного европейского типа.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

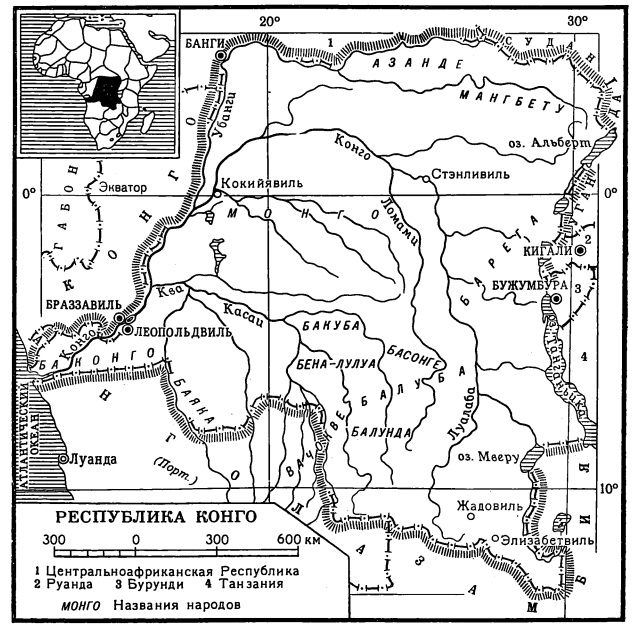
Художественная школа Пото-Пото в одноимённом предместье Браззавиля, основана в 1951.

Автор Н. Е. Григорович.

КОНГО

(ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА КОНГО. RÉPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO. БЫВШЕЕ БЕЛЬГИЙСКОЕ КОНГО. CONGO BELGE)

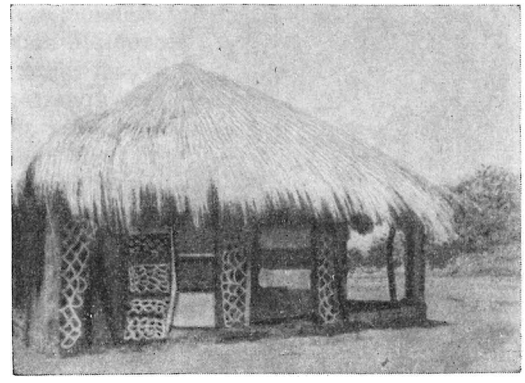
На территории Конго, с 1960 — независимой республики в Центральной Африке,—в Катанге и ряде др. районов, обнаружены наскальные изображения, относящиеся, вероятно, к эпохе неолита,— орнаменты и схематичные изображения человеческих фигур, животных, растений, хижин, высеченные линиями, штрихами, точками, иногда нарисованные красками. К более позднему времени относятся символические фигуры и изображения рук и ног, выгравированные на скалах металлическим орудием. В 13—19 вв. в К. существовали государства раннефеодального типа [государство Конго в устье реки Конго, Лунда, Касонго, Балуба, Бушонго (Бакуба) в южной части её бассейна] с высокоразвитой культурой. Здесь процветали резьба по дереву (сохранились резные фигуры 16—17 вв.) и многообразные художественные ремёсла (обработка железа и меди, ткачество, гончарство и т. д.). Кузнецы, строители домов, ткачи, скульпторы, резчики по дереву и слоновой кости и т. д. были объединены в корпорации. Культурные традиции и навыки художественного ремесла сохранились до настоящего времени.

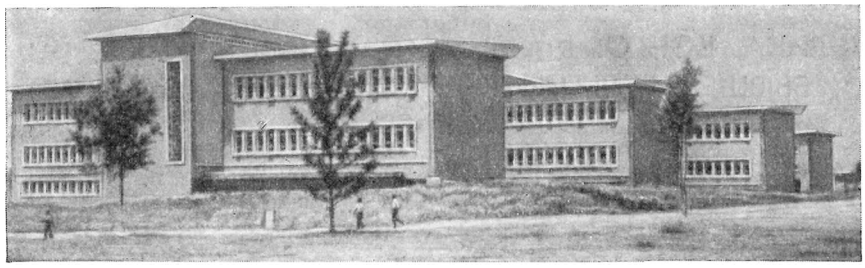


Архитектура. Сельские поселения К. состоят из отдельных хижин разных размеров, расположенных рядами вдоль рек и проезжих дорог, реже по кругу или вразброс. Отдельные усадьбы, где живёт большая семья, включают несколько хижин и хозяйственных построек. Лёгкие

Деревня Екибандо.

Хижина с орнаментальной росписью.



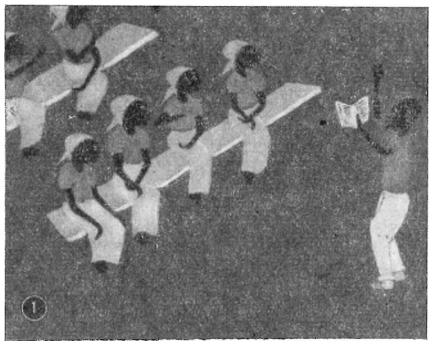


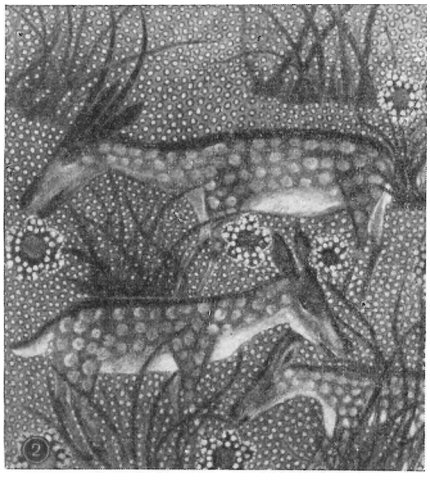
Коллеж в Леопольдвиле. 1940.

хижины без окон и дверей ставят прямо на землю, на приподнятые основания из глины, на сваи или углубляют ниже поверхности земли. Стены и крыша плетутся из ветвей и покрываются крупными листьями, древесной корой, циновками или соломой; встречаются глинобитные и саманные стены. Для креплений используются верёвки из коры, лиан и тростника. На севере и востоке К., у народов азанде и мангбету, хижины — преимущественно цилиндрические, с коническими крышами, на юге, у народа балуба,— квадратные в плане, с четырёхскатной или конической крышей. В центре страны, у народа монго и др.,— прямоугольные в плане жилища с крышами двускатными, в форме «черепашьего панциря», «сахарной головы» или лежачего полуцилиндра. Иногда сильно выступающие крыши поддерживаются столбами, образуя навес. В некоторых районах стены расписывают разноцветным геометрическим орнаментом или символическими знаками.

В конце 19— начале 20 вв. в К. возникли многочисленные города—*Леопольдвиль*, *Элизабетвиль* и др., с резким делением на комфортабельную «белую» и неблагоустроенную «туземную» части. Европейские кварталы с просторной планировкой застраивались многоэтажными административными зданиями и жилыми домами, приспособленными к условиям тропического климата. В ряде городов большие пространства заняты скучными, однообразными кварталами стандартных, большей частью одноэтажных домов из кирпича с шиферной или черепичной крышей. Коренное население ютилось в хижинах сельского типа или лачугах из фанеры и жести. В последние годы в городском строительстве широко применяются металлические конструкции и новые отделочные материалы.

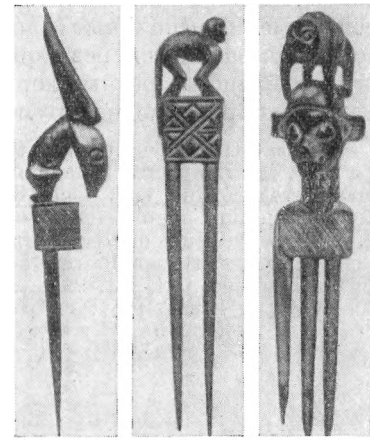
Современная живопись. 1. «В классе». 2. Декоративная композиция с изображениями животных.





Изобразительное и декоративное искусство. Основная область художественной деятельности народов К., особенно в южной части страны,— скульптура из дерева (реже из слоновой кости), отличающаяся исключительным разнообразием стилей. У одного и того же народа наряду с правдивыми, близкими к натуре изображениями встречаются предельно схематизированные, условные; есть множество промежуточных форм. В скульптуре почти всегда нарушены пропорции: голова, считающаяся вместилищем магических сил, чаще всего несоразмерно велика, черты лица тщательно отделаны, туловище трактуется упрощённее, одежда и украшения изображаются редко. Окраска фигур сдержанна и обычно монохромна (чёрная, коричневая, красноватая), её обогащают втирания, полировка. Особенно яркое впечатление производят фигурки (большей частью женские) народа балуба: лица с большими лбами, сильно нависающими веками, узкими миндалевидными глазами и характерной татуировкой выражают страдание, гнев, безучастность. Некоторые фигурки статичны, спокойны, в других чувствуется внутренняя напряжённость, достигающаяся выразительным ритмом линий, смелым сопоставлением объёмов, повышенной экспрессией в передаче общего эмоционального состояния. В женских фигурках-«кариатидах» (высота ок. 50 *см*), несущих на голове и поднятых руках сидения стульев, тронов, барабаны или подставки для стрел, реалистическая трактовка формы сочетается подчас с тонкой передачей эмоций. Значительную художественную ценность имеют изображения царей народа бакуба (найдено 18 фигур высотой от 28 до 75 *см*, самая ранняя относится к концу 16 в.), возглавлявших в течение многих веков

могущественное государство Бушонго. Из поколения в поколение мастера следовали незыблемым традициям, передавая облик властителей. Одинаково торжественны неподвижные фигуры, сидящие на тронах: ноги скрещены, правая рука на колене, в левой — парадное оружие, голова увенчана царским убором своеобразной формы. Мастер стремится показать и индивидуальные черты, достигнуть портретного сходства лиц; у ног помещён символ данного монарха (наковальня у царя, прославившегося кузнечным мастерством; фигурка женщины у царя, женившегося на рабыне, и т. д.). В пластике народа баконго наряду с экспрессивными, но грубо выполненными «фетишами», связанными с культом умерших, распространены изображения матери с ребёнком и отдельные фигурки предков, поразительные по тонкости и мастерству исполнения. Среди крайне разнообразной скульптуры других народов К. обращают на себя внимание сильно стилизованные, но не лишённые изящества фигурки народа бена-лулуа, обобщённые, но убедительные — у баяка, гротескные — у басонге. Особый вид деревянной резной скульптуры представляют маски. Все они в той или иной степени условны, т. к. изображают либо духа предка, либо божество. Вместе с тем некоторые из них отличаются огромной жизненной силой и проникновением в человеческий характер (напр., некоторые маски вачокве), другие — необычайной остротой видения и доведённой до предела лаконичностью (маски барега), третьи — поисками выразительных геометризованных решений с выявлением анатомической структуры лица (маски басонге). Даже гротескные маски удивительно пластичны и выразительны. Они захватывают неожиданной убедительностью и своеобразной гармоничностью образов (напр., у бакуба).

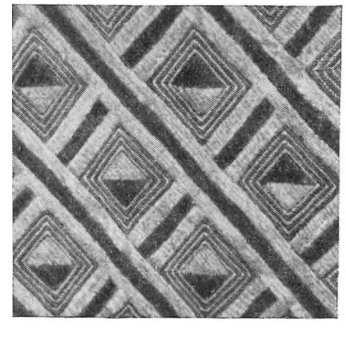


Шпильки для волос народов балунда и баяка.

В период колониального режима скульптура К. утрачивала свою самобытность, вырождалась в посредственное ремесленничество. Современная скульптура во многом подражает европейским стандартам, заимствует сюжеты из быта европейцев; часты изображения богоматери с младенцем, имеющих негроидные черты лица; многие фигурки раскрашивают в яркие цвета. В творчестве отдельных мастеров проявляются мотивы протеста против колониализма: такова монументальная группа «Рабство», за которую её автору Б. Менсах (B. Mensach) была присуждена на конкурсе в Леопольдвиле (1953) высшая награда. После 2-й мировой войны в К. возникли отдельные направления станковой живописи: «примитивы» — пейзажист Альбер Монжита (A. Mongita), портретист Альфонс Киабелуа (A. Kiabelua), Бата (Bata) и др.; «молодые Конго» — Пили-Пили (Pili-Pili), Мвензе (Mwenze), Бела (Bela), Кайонгонда (Kayongonda) и др.

У народов К. развито изготовление деревянной и глиняной посуды (кубки народов бакуба и мангбету с ритмичным геометрическим орнаментом в виде стилизованной человеческой головы и с подставкой в форме человеческого тела с массивными ступнями). Распространены плетёные изделия из волокон пальмы рафии (циновки, сумки), которые имеют бархатистую фактуру и благородный геометрический рисунок жёлтого, чёрного, белого и красного цветов (т. н. «касайский бархат»). Разнооб-

Циновка народа бамбала, т. н. «касайский бархат».



1. Глиняный кувшин народа мангбету. 2. Деревянный кубок народа бакуба. Коллекция Ш. Ратона. Париж. 3 — 4. Кувшины народа бакуба. Дерево. Собрание Г. Дебента. Брюссель.

разны по формам и величине орнаментированные корзины из листьев пальмы и тростника. Деревянные музыкальные инструменты иногда вырезаются в виде человеческих фигур, иногда богато украшаются резьбой и рисунками. Изготовляются украшения из дерева, железа и меди (в т. ч. изящные резные деревянные гребни со сложными декоративными композициями), мебель, оружие и рабочие инструменты с художественными украшениями и резьбой.

Лит.: Ольдерогге Д. А., Искусство народов западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; Лебедев Ю. Д., Искусство западной тропической Африки, М., 1962; Kjersmeier C., Centres de style de la sculpture nègre africaine, v. 3. Congo Belge, P.—Cph., 1937; Maes J., Sculpture décorative ou symbolique des instruments de musique du Congo Belge, Brux., 1937; Gaffé R., La sculpture au Congo Belge, P.—Brux., 1945; Wingert P. S., The sculpture of Negro Africa, N. Y., 1951; Périer G. D., Négreries et curiosités congolaises, Brux., 1930; его же, Les arts populaires au Congo Belge, Brux., 1948; L'art nègre du Congo Belge, Ghent, 1950; Encyclopédie du Congo Belge, t. I, III, Brux., 1951—52; L'art au Congo Belge, «Les arts plastiques», Brux., 1951, № 1; L'art au Congo Belge, Brux., 1951; Bruyère M., Contribution à l'étude des habitations pour indigènes au Congo Belge, Brux., 1952; Kochnitzky L., Negro art in the Belgian Congo, 4 ed., N. Y., 1958; Olbrechts F. M., Les arts plastiques du Congo Belge, Brux.—Anvers—Amst., 1959.

ГОРОДА

ЛЕОПОЛЬДВИ́ЛЬ (Léopoldville) — столица К., порт на р. Конго, осн. в 1881. Имеет регул. схему улиц, гл. из них проходят параллельно реке, повторяя очертания берега. Р-ны: Кинтамбо — самая ст. часть Л., с кладбищем первых европ. поселенцев (осн. в 1883) и часовней (1891); Калима — адм. р-н, где построен ряд крупных обществ. зданий и учебных заведений (колледж, 1940, атеней, 1947); Киншаса — торговые и жилые кварталы для европейцев, с эклектическим по стилю собором св. Анны (1914), комплексом зданий госпиталя (1924), медицинским институтом (1937), почтамтом (1956); Ндоло — промышленный район, речной порт и железнодорожный узел. За этими районами — удалённые от реки жилые кварталы. В городе — скверы и парки, 2 стадиона (1937 и 1952), ряд монументов.

Улица в Леопольдвиле.

Музей местного быта.

Лит.: Whyms, Léopoldville. Son histoire.1881 —1956, Brux., 1956; Denis J., Le phénomène urbain en Afrique Centrale, Brux., 1958.

ЭЛИЗАБЕТВИ́ЛЬ (Elisabethville; местное назв. Лубумбаши) — г., адм. центр пров. Катанга. Осн. в 1910. Имеет регул. планировку. Большую часть г. занимают европ. кварталы, отделённые от негритянских незастроенной полосой. На юго-зап. окраине — крупный металлургич. завод.

Лит.: Chapelier A., Elisabethville. Essai de géographie urbaine, Brux., 1957; Denis J., Le phenomène urbain en Afrique Centrale, Brux., 1958.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

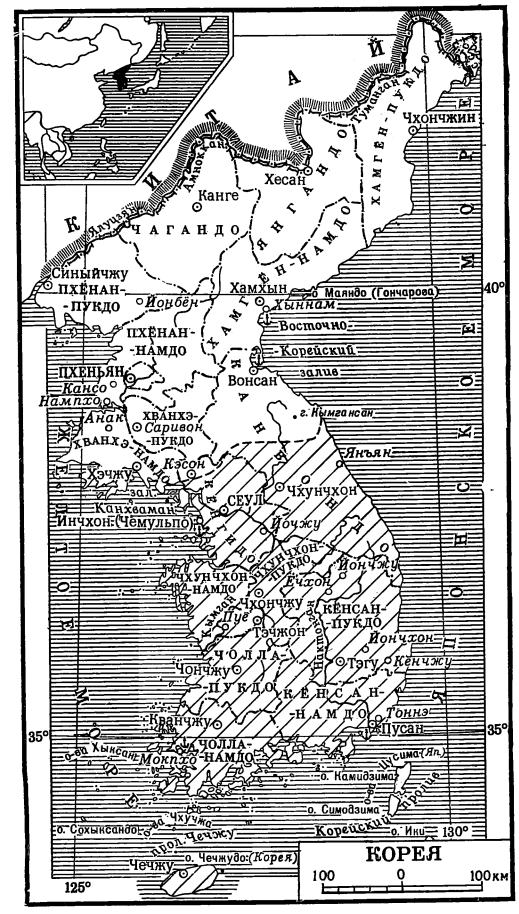
Академия изящных иск-в в Элизабетвиле; архитектура, живопись, керамика. **Художественно-ремесленные школы** (скульптура, живопись, керамика) в ряде городов К.

Автор В. А. Мартынов. Консультант Н. Е. Григорович.

Илл. см. на отд. л. к стр. 401.

КОРЕЯ

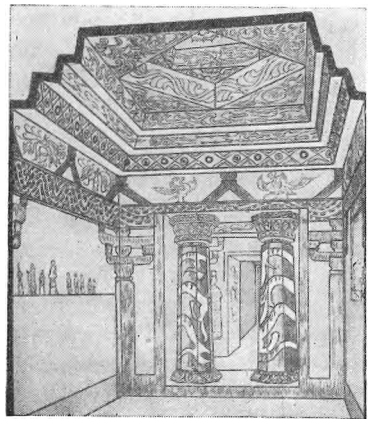
(ЧОСОН — СТРАНА УТРЕННЕЙ СВЕЖЕСТИ)



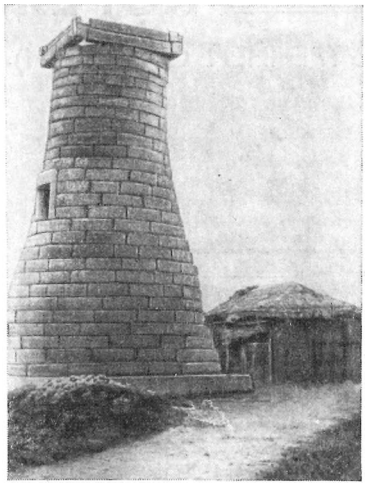
Искусство и архитектура Кореи, страны в Восточной Азии, расположенной на Корейском полуострове, где издавна скрещивались торговые пути многих азиатских стран, складывались в тесном соприкосновении с их культурами (особенно китайской). При этом культура К. обладает отчётливо выраженными национальными особенностями. Высокого расцвета искусство К. достигло в 7—16 вв. В этот период оно оказало значительное влияние на искусство Японии, на территории которой сохранились многочисленные произведения корейских художников и архитекторов. В самой К. художественные памятники были разрушены и расхищены японскими захватчиками в 16 в. и особенно в 20 в., когда страна полностью потеряла самостоятельность и пережила тяжёлый период экономического и культурного порабощения. Новая страница корейского искусства открылась после освобождения страны Советской Армией в 1945, когда на севере К. был установлен народно-демократический строй.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

На территории К. сохранились многочисленные памятники первобытной культуры: от эпохи неолита — остатки квадратных и круглых глинобитных полуземлянок шириной от 3 *м* до 6 *м* и глубиной от 30 *см* до 2 *м*, лепные глиняные сосуды, разнообразные по формам, цвету и орнаменту, с острым или сплющенным дном (гладкие, с гребенчатым орнаментом, с орнаментом в виде параллельных, волнистых и изломанных линий и точек, полированные, покрытые красным лаком). От первых веков до н. э. остались многочисленные металлические орудия, глиняные сосуды со штампованным орнаментом и различные типы погребальных сооружений: дольмены, могилы в форме ящика или с захоронениями в кувшинообразных сосудах и т. д. В древности (по-видимому, в первые вв. н. э.) на территории Корейского п-ова образовались три крупных самостоятельных государства (период троецарствия) — Когурё (на сев.-зап.), Пэкче (на юго-зап.) и Силла (на юго-вост.), в которых сложилась высокая художественная культура. Получили развитие монументальная архитектура, скульптура и живопись. На территории бывшего государства Когурё раскопками, начатыми в 1930-х гг. и продолженными после освобождения К., открыты ряд гробниц в Анаке (3—7 вв.), остатки большого, крытого черепицей и обнесённого земляным валом



Погребальная камера Санёнчон в уезде Рёнгем, провинция Пхёнан-Намдо. 5 в. Разрез.



Астрономическая башня Чхомсондэ из гранитных блоков близ Кёнчжу. 632—647.

правительственного здания в *Пхеньяне* (начало н. э.) и в 4 *км* от него — гробницы с подземными камерами, в которых обнаружены изделия из золота, лака и бронзы. К числу древних архитектурных сооружений относятся и расположенные на территории современного Китая (уезд Цзиань) величественная могила короля Хотэ (392—412) в виде семиступенчатой пирамиды (высота 11,28 *м*) с фресковой росписью на стенах погребальной камеры, а также гробница в районе бывшей столицы государства Когурё — крепости Хвандо и др. Всего насчитывается более 50 гробниц периода Когурё. Это — или величественные каменные пирамиды («сокчхукпун») или монументальные подземные сооружения («понтхопун»), обшитые деревом (в 4 в.) либо сложенные из каменных плит и блоков (в 5—6 вв.). В гробнице № 3 в Анаке каменные плиты стен достигают 5 *м* длины. Погребальные помещения состоят из целого ряда камер с монолитными колоннами и ступенчатыми квадратными потолками. Во многих больших погребениях стены и потолки покрыты росписями, выполненными минеральными красками по сухому грунту (по стилю близки к китайским, периода Хань). Это—связанные с религиозными представлениями корейцев изображения символических животных—хранителей стран света (гробница в Кансо, провинция Пхёнан-Намдо, конец 6 в.), портреты, бытовые сцены, изображения исторических событий, торжественных праздничных процессий со множеством фигур (усыпальница Санёнчон — «Двухколонная», уезд Рёнгем, провинция Пхёнан-Намдо, 5 в.).

Среди памятников светского монументального зодчества этого периода —древнейшая в Восточной Азии обсерватория Чхомсондэ («Башня звёзд»; 632—647), близ *Кёнчжу*, имевшая вид огромной бутыли (высота 9 *м*), сложенной из гранитных блоков.

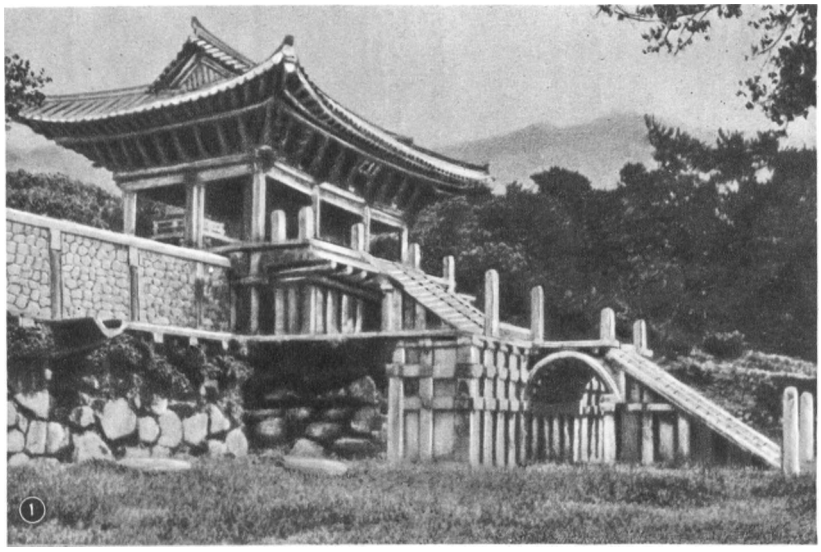
Народными мастерами создавались глиняные неглазурованные изделия (сосуд для вина в виде всадника на коне из погребения около Кёнчжу, 4 в.), изделия из металла (бронзовые зеркала, известные в К. с начала н. э., бронзовые монеты и оружие, ювелирные изделия из золота и серебра с тонкой и сложной отделкой).

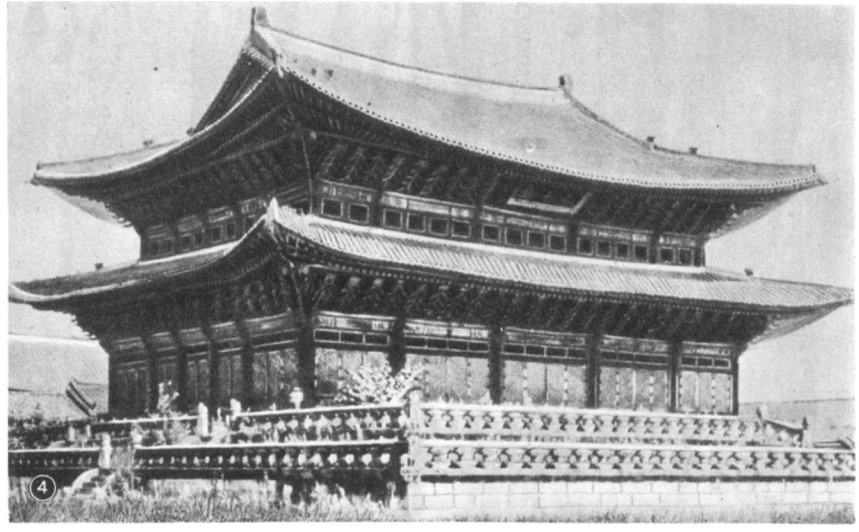
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ФЕОДАЛЬНОГО ПЕРИОДА

7—10 вв. Объединение К. в 7 в. в единое государство Силла способствовало утверждению феодальных отношений и привело к подъёму хозяйства и культуры. Распространение буддизма, который с 6 в. стал государственной религией К., оказало влияние на развитие искусства.

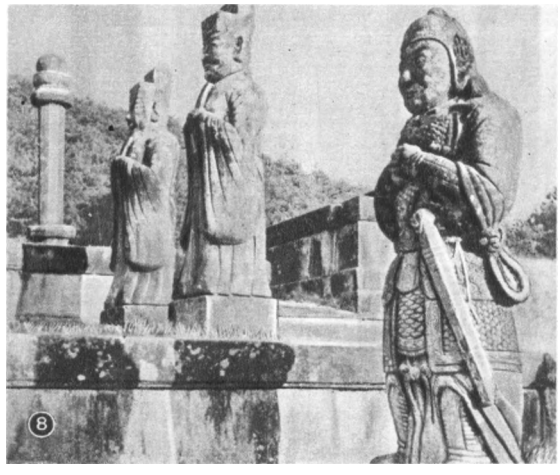
А р х и т е к т у р а. Объединение страны привело к интенсивному строительству городов, в которых приёмы регулярной застройки, планировка кварталов, улиц и площадей с учётом рельефа местности, умелое использование окружающего пейзажа перекликались с китайским градостроительством. Так застраивался на юге страны город *Кёнчжу* (с 651 — столица государства Силла). Он был обнесён крепостной стеной с рядом ворот и разделён прямыми перекрещивающимися улицами на 1360 кварталов. Все дворцовые и общественные здания строились из дерева. В центре города, в парке Анабди, находился большой дворец с рядом сооружений (разрушен в 16 в. японскими захватчиками). Остатки деревянных стен и фундаментов свидетельствуют о его гигантских масштабах. Распространение буддизма вызвало строительство каменных культовых сооружений — пагод и храмовых ансамблей (Бондокса, Камынса, Пульгукса в окрестностях Кёнчжу и др.), отличавшихся простотой и лаконичностью архитектурных форм, логической целесообразностью конструктивных приёмов. В них уже широко применяются типичные для корейской архитектуры сложные деревянные консольные конструкции («тукор»), поддерживающие черепичные кровли. Наиболее интересен храмовый ансамбль Пульгукса (8 в.) на горе Тхохамсан с монументальной каменной лестницей, ведущей к главному храму Дзуньдэн (деревянный на каменном основании), двумя каменными пагодами—Таботхап (535, реставрация 751) и Соккатхап (761) и торжественными пропилеями,

Керамический сосуд для вина в виде всадника, из погребения близ Кёнчжу. 4 в.

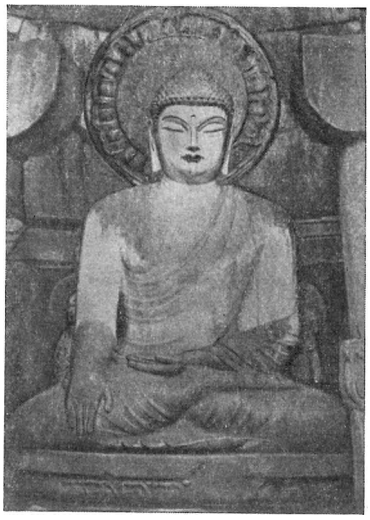




КОРЕЯ. Архитектура. 1. Главный вход в храм Пульгукса, близ Кёнчжу. 8 в. **2.** Пагода Таботхап в комплексе храма Пульгукса, близ Кёнчжу. 535, реставрация —751. **3.** Пагода Ханмётхап храма Попчёнса в Сеуле. 1085. **4.** Тронный зал дворца Кёнбоккун в Сеуле. 1395. **5.** Ворота Тэдонмун в Пхеньяне. 982, перестроены в 1635. **6.** Павильон буддийского храма Секбулса с пятиярусной каменной пагодой в провинции Хванхэ-Пукдо. 7 в.

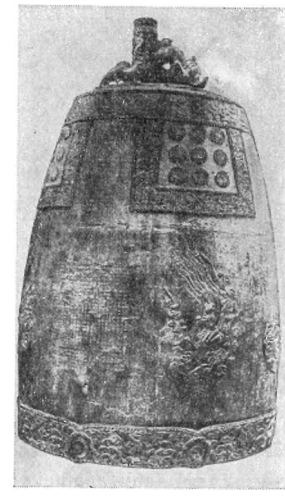


КОРЕЯ. Скульптура. **1.** Голова бодхисатвы. Базальт. 8 в. Музей искусства народов Востока. Москва. **2.** Памятник на могиле короля Ким Чун Чу в Кёнчжу. 7 в. **3.** Статуя бодхисатвы Майтреи. Позолоченная бронза. Начало 7 в. Музей дворца Доксу. Сеул. **4.** Фрагмент терракотового рельефа с изображением хранителя храма Локанала. 7 в. Национальный музей. Сеул. **5.** Терракотовый рельеф с изображением головы чудовища. **6.** Рельеф с изображением бодхисатвы в храме Соккурам, близ Кёнчжу. 8 в. **7.** Статуя бодхисатвы в храме Соккурам, близ Кёнчжу. 8 в. **8.** Фигуры воина и двух чиновников перед гробницей короля Кон Мина в уезде Кэпхункун. 14 в. **9.** Статуя буддийского божества в храме Соккурам, близ Кёнчжу. 8 в.



Статуя Будды из храма Соккурам, близ Кёнчжу. Гранит. 8 в.

открывающими вход в обширный двор. Храм Соккурам (742—764), вырубленный в склоне горы Тхохамсан, подражает пещерным храмам Индии и Китая. Гармония и ритм архитектурных пропорций, искусно выложенный из гранитных блоков полусферический купол ставят Соккурам в ряд с лучшими храмами Восточной Азии. Стены храма украшены рельефами на каменных плитах. В 7—8 вв. сложилась характерная для К. форма каменных прямоугольных и квадратных в плане пагод мемориального значения. Они не имеют внутреннего пространства и разделены на несколько ярусов прямыми выступающими друг над другом квадратными крышами (постепенно уменьшающимися к вершине пагоды). Небольшие по размерам (высота 12—15 *м*) пагоды не лишены суровой монументальности облика (Пунхвансатхап, близ Кёнчжу, 634, Чоннимсатхап в Пуё, провинция Чхунчхон-Намдо, 7 в.).



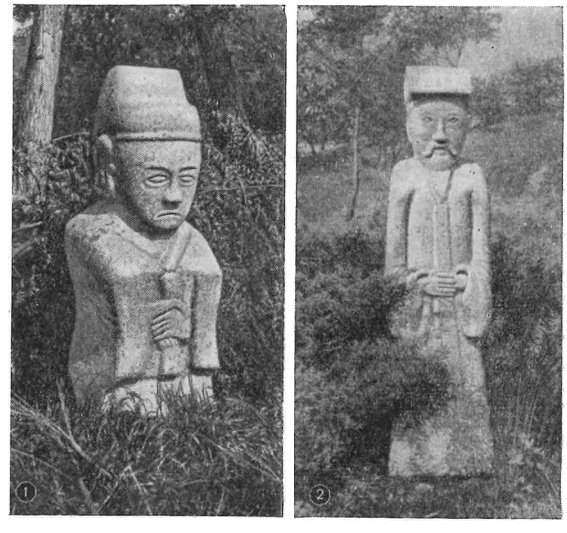
Колокол храма Бондокса. Бронза. 771.

В монументальной скульптуре 7—10 вв. нашли отражение каноны буддийской пластики Индии и Китая, соединившиеся в К. с глубокой, хотя и несколько отвлечённой одухотворённостью образов, мягкостью форм, текучестью линий и грацией движений (бронзовая статуя сидячего Будды будущего — Майтреи, гранитная статуя Будды и горельеф бодхисатвы Канным из храма Соккурам, золотая статуя Будды и деревянные статуи Канным в японских храмах, базальтовая голова бодхисатвы Канным и др.). Теми же чертами отличаются найденные около королевских погребений в Кёнчжу многочисленные каменные статуи воинов, чиновников, животных, в том числе гигантская статуя черепахи со стелой на спине (надгробие короля Му Ёля, 662), высеченная в честь объединения трёх государств.

О существовании живописи в период Силла свидетельствуют письменные источники, сохранившие сведения о художнике Соль Го (7 в.) как о выдающемся мастере храмовой живописи, правдиво воспроизводившем картины природы.

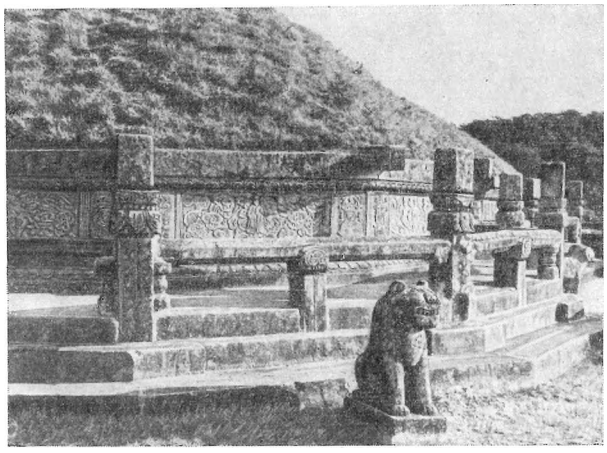
Декоративно-прикладное искусство, широко отразившее вкусы и представления народа, отличалось в период Силла богатством и разнообразием форм. Появились изделия из голубого стекла и нефрита (особенно славились нефритовые подвески), декоративные кирпичи и черепица со стилизованными изображениями птиц, гор и вод. Высоким качеством исполнения отличались изделия из металла. Уникальными произведениями прикладного искусства являются бронзовый колокол в храме Бондокса (771), с выгравированными рельефными изображениями цветов и небожителей, и золотая корона короля Силлы из могилы Кымгванчхон в Кёнчжу, замысловатой формы и богато украшенная.

1 — 2. Каменная погребальная скульптура. 7—10 вв.



10—13 вв. После кратковременного распада на ряд феодальных владений страна была вновь объединена в единое государство под властью династии Корё (918—1392, отсюда европейское название страны — Корея). Расширение территории, развитие сельского хозяйства, ремёсел, торговли, внешние связи укрепили экономику страны и дали предпосылки для развития культуры и искусства, достигших в этот период высокого расцвета.

Архитектура в период Корё, сохраняя основные черты периода Силла, становится сложнее, богаче и наряднее, шире используются скульптурные



Каменная ограда и внешние стены гробницы Чоннын—жены короля Кон Мина, в уезде Кэпхункун, близ Кэсона. 14 в.

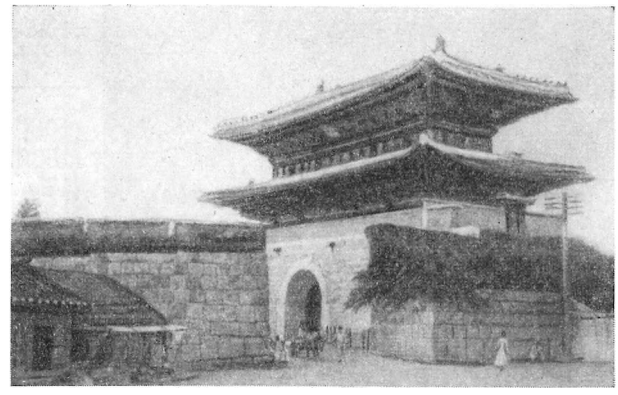
украшения и орнаментальные росписи. Главным строительным материалом по-прежнему служит дерево, употребляются также камень и мрамор. Масштабы строительства достигают значительных размеров. В новой столице К.—Сондо (ныне *Кэсон*)— был создан ансамбль дворца правителей Манвольдэ (918). Буддийские монастыри, располагая огромными средствами, возводили новые культовые здания (было построено более 180 храмов и пагод). В числе наиболее известных — храмы в горах Кымгансан («Алмазные горы») — Чананса, Ючоса, Пусокса, Сокванса (1368), Пхёхунса (почти полностью разрушены в 1950—53). Наряду с квадратными теперь строятся 6—8-угольные и круглые в плане пагоды с многочисленными выступающими крышами, в которых появляется характерный лёгкий изгиб: 5-ярусная пагода храма Кэсимса в Ёчхоне (1009), 7-ярусная—храма Хёнхваса в Кэсоне (1018), 13-ярусная — храма Похёнса (11 в.) и 8-угольная в плане — храма Ёнмёнса (11 в.) в *Пхеньяне*, мраморная — храма Кэнчэнса (1348) в Кэсоне, 8-угольная в плане, 9-ярусная (высота 15 *м*) — храма Вольчонса в уезде Пхенчан, провинция Канвондо (1307), и др. Классический пример пагод этого периода — пагода Ханмётхап храма Попчёнса в *Сеуле* (1085). Массивный четырёхугольный столп пагоды (без внутреннего пространства), разделённый горизонтальными выступами на три богато украшенных резными барельефами яруса, расположен на широком ступенчатом основании с волютообразными скульптурными украшениями. Пагода увенчана четырёхскатной крышей со сложным навершием.

И з о б р а з и т е л ь н о е и с к у с с т в о. Значительное развитие получила монументальная скульптура. Каменная статуя Будды Майтреи (10 в., в уезде Понсан, провинция Чхунчхон-Намдо), высеченный в скале Будда при храме Махаён в горах Кымгансан (высота ок. 15 *м*), каменные фигуры гробниц короля Кон Мина близ Кэсона (*Кон Мина гробницы*) и др. при всей символичности и обобщённости образов не лишены реалистических черт. Росписи на стенах храма Пусокса (14 в.) в горах Кымгансан и в погребениях около Кэсона свидетельствуют о непрекращавшемся развитии монументальной живописи. Получили распространение ставшие традиционными свитки на шёлке и бумаге, почти не сохранившиеся. В 12 в. наиболее известным художником был Ли Нэн, учившийся в Китае.

Д е к о р а т и в н о - п р и к л а д н о е и с к у с с т в о. Большого развития достигло производство керамики, гл. обр. на Ю. страны. Распространившиеся с 10 в. фарфоровые изделия богато украшались росписью, гравировкой и рельефными узорами. Среди типов фарфора: «сомун»—гладкий без декора, «санхен»—украшенный изображениями цветов и животных, «динхон»—с красным орнаментом, «хвагым»—с рисунками, исполненными золотом, и др. В столице К.— Сондо (Кэсон) создавались замечательные корейские селадоны «сангам», пользовавшиеся мировой известностью. Сосуды украшались тонкими узорами из чёрной и белой глины и покрывались прозрачной глазурью нежных голубовато-зелёных оттенков. Формы керамики «сангам» просты и отличаются изысканностью силуэта. Среди изделий этого типа выделяются голубые сосуды для вина в

1. Фарфоровый кувшин с изображением птиц и виноградника. Период Корё. 2. Фарфоровый чайник с ажурной орнаментикой. Период Корё. 3. Фарфоровый сосуд для вина в форме плодов граната. Период Корё. 4. Ваза из белого фарфора. Период Ли. 5. Ваза из белого фарфора с подглазурной росписью. Период Ли.

виде дольчатой тыквы с росписями растительного характера. В провинциях Чолла-Намдо и Чхунчхон-Намдо изготовлялись различные сосуды светло-серого или золотистого оттенков с узором из белых точек и спиралей под глазурью (т. н. «миссима»), распространённые вплоть до 17 в. Керамика К. этого периода оказала значительное влияние на японскую.



Большие восточные ворота Тондэмун в Сеуле. 1396.

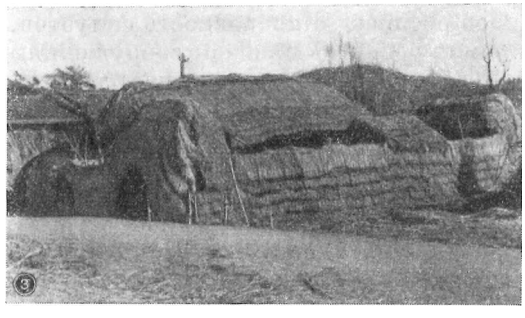
14—19 вв. Вторжение монголов в середине 13 в. и их столетнее владычество приостановили экономическое и культурное развитие страны. После их изгнания и установления династии Ли (1392—1910) усилилась и укрепилась централизованная феодальная власть. Могущественные буддийские монастыри, представлявшие для неё непосредственную опасность, были конфискованы, господствующей идеологией феодальной знати стало конфуцианство.

Архитектура. Культовое строительство отходит на второй план. В новой столице государства (с 1392) — Ханьяне (Сеуле), в Пхеньяне и др. городах строятся обширные дворцовые ансамбли, пышность и великолепие которых призваны отразить могущество феодальной знати. Высокое искусство планировки с расположением многочисленных зданий по одной оси, включением пейзажных парков и учётом окружающего ландшафта свидетельствует о продолжающихся связях с китайской архитектурой. Конструктивная основа дворцовых сооружений (широко расставленные деревянные или каменные столбы, несущие перекрытия) берёт истоки в народном зодчестве. В нижней части здания столбы образуют открытую галерею, в верхней — пространство между ними заполняется ажурными решётчатыми перегородками. Сложная система консольных конструкций «тукор» поддерживает тяжёлый массив черепичной крыши, состоящей из одного или двух далеко выступающих ярусов, со скатами, загнутыми вверх по углам. Деревянные карнизы и капители столбов служат объектами неисчерпаемой фантазии резчиков и мастеров росписи. Живописность силуэтов, богатство деревянной и каменной орнаментики, яркая полихромия росписей придают сооружениям декоративное своеобразие. Сохранившийся ансамбль дворца Кёнбоккун в Сеуле включает ряд парадных зданий и дворов, расположенных за каменной стеной с воротами своеобразной ступенчатой формы. Лёгкое и гармоничное главное здание с тронным залом, окружённое двором с колоннадами красного цвета, выстроено из дерева и расположено на массивном каменном основании. Потолок и галерею тронного зала поддерживают 16 колонн. Над троном — резной деревянный навес в виде разноцветных клубящихся облаков, выполненный народными мастерами. В парке дворца на лотосовом пруду находится павильон для торжественных пиршеств — Кёнхверу, огромная крыша которого опирается на 48 гранитных столбов (5 *м* высоты). Сооружения подобного типа встречаются во многих парках К. (беседка Сунхвару в парке дворца Чхандок в Сеуле и др.), которые включают живописно расположенные постройки, искусственные пруды с многочисленными мостиками и т. д.

Павильон монастыря Чананса в горах Кымгансан. Начало 17 в.

Войны в период династии Ли вызвали строительство оборонительных сооружений. В конце 14 в. массивными крепостными стенами с бойницами и воротами были укреплены города Сеул и Пхеньян. Ворота арочного типа с деревянными павильонами и двойными слегка изогнутыми крышами сочетают тяжёлую монументальность облика с ясностью конструктивного замысла.

Наряду с дворцовыми ансамблями возводились и культовые сооружения, отмеченные теми же чертами пышности и великолепия, с богатым резным или живописным декором на стенах, карнизах и балках: буддийские храмы Тондоса (16 в., уезд Янсань, провинция Кёнсан-Намдо), Помоса

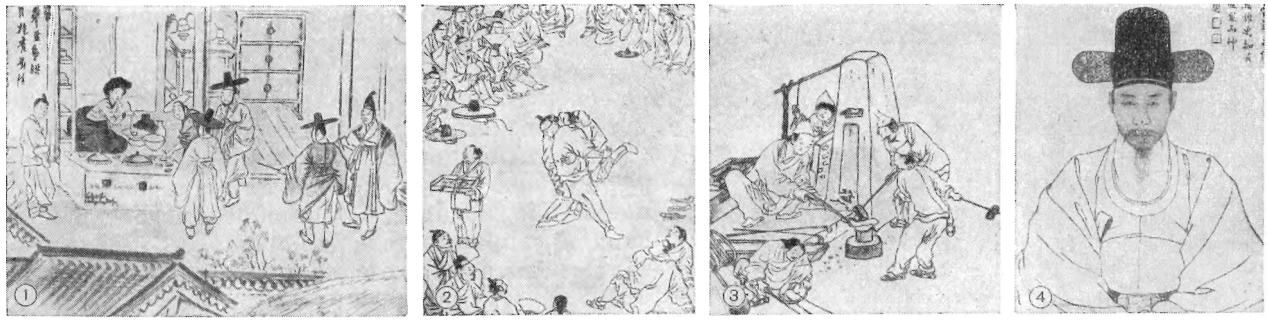


Народное жилище Кореи. 1. Жилой дом в провинции Хванхэ-Пукдо. 2. Жилой дом в пригороде Пхеньяна. 3. Жилой дом в районе Сан Гори.

(1680, уезд Тоннэ, провинция Кёнсан-Намдо), Хваомса (1636, уезд Куре, провинция Чолла-Пукдо), Чананса (17 в., в горах Кымгансан) и др.; конфуцианские храмы — Мунмё (1600) в Сеуле и Оксансовон (1572); многоярусные каменные пагоды — мраморная храма Вонгакса (1464) в Сеуле, храма Наксанса (1468) в Янъяне, храма Сынныкса (1472) в Йочжу и др. К числу светских построек периода Ли относятся гостиницы Каягван (1493) и Танменгван (16 в.).

В народном жилище К. распространён тип одноэтажного очень низкого дома — «чип» (высота 2,5 *м* при ширине 2—4 *м* и длине 6—8 *м*). Дома строятся из камня и глины бутовой кладкой (в горных лесных районах встречаются деревянные здания на каменном основании). Выступающие края соломенной или черепичной крыши поддерживаются деревянными столбами, образуя открытую террасу (на юге открытые веранды — «мару», располагаются и между комнатами). Внутри дом разделён лёгкими раздвижными перегородками на ряд помещений. Для отопления служит печь-лежанка «ондоль». Дом стоит посреди двора, окружённого каменным или глинобитным забором. Интерьеры расписываются многоцветным национальным орнаментом.

Изобразительное искусство. От 13—14 вв. сохранился ряд свитков с изображениями сцен из жизни придворной знати и «Портрет Ан Ю» неизвестного мастера (1318). В период Ли (1392—1910) живописи, поставленной на службу феодальной знати, стали придавать особое значение. Было создано специальное королевское учреждение Тохвасо, выполнявшее роль Академии художеств и контролировавшее творчество художников. Его членами были известные мастера *Ан Гён*, *Ли Сан Чва*, *Ким Ду Ян* и др. Сложились основные жанры живописи — портрет, пейзаж, «цветы-птицы», бытовая живопись, которые в зависимости от изменяющихся исторических условий приобретали то главное, то второстепенное значение. Картины писались на шёлке и бумаге тушью и водяными красками в нескольких своеобразных манерах: «хван» — простой графический рисунок чёрной тушью, «чинчжэхва» — цветной тушью, «мокпхильва» — рисунок специальной кистью, создающей разнообразную линию, и «мукхва» — живопись размывами. Видными пейзажистами 15—17 вв. были *Кан Хи Ан*, *Ли Чин*, *Ким Сик*, в жанре «цветы-птицы» работали *Ли Ам*, *Ли Чон*, *Чо Сок* и др. Среди мастеров бытовой живописи 17 в. ведущее место занимает *Юн Ду Со*, произведения которого отличались выразительной остротой линейного рисунка. Создателем национального пейзажа считается его ученик *Чон Сен*, работавший в различных манерах и оказавший значительное влияние на творчество *Ли Ин Муна*. В 18 в. выдвинулись художники-анималисты *Сим СаЧжон* и *Пён Сан Бёк*. Творчество большинства живописцев 15—17 вв. было связано с кругом идей и запросов придворно-феодальной знати. В 18 в. возникло более демократическое направление, выражавшее интересы широких слоёв корейского общества. Ведущий мастер этого направления *Ким Хон До* отражал в своих произведениях жизнь трудового народа — крестьян, ремесленников, рыбаков. Классические приёмы национальной живописи сочетались в его творчестве с поисками новых средств реалистического изображения. К этому направлению примыкали художники *Ким Дык Син*, *Син Юн Бок* и др. Наиболее значительными мастерами 19 в. были *Тян Сын Об*, *Нам Ге У*. С 14 в. получила развитие гравюра на дереве, широко применявшаяся для оформления книг.



1. Син Юн Бок. «Трактир». Бумага, водяные краски. 18 в. 2. Ким Хон До. «Борьба». 18 в. 3. Ким Хон До. «Кузнецы». 18 в. 4. Ли Дя Гван. Портрет Як Сана. Шёлк, водяные краски. Начало 19 в.

Декоративно-прикладное искусство и художественные ремёсла. Развитие производительных сил в период Ли вызвало широкое производство художественных бытовых изделий для рынка. Для удовлетворения потребностей императорского двора работали крепостные мануфактуры. Искусство керамики обогатилось приёмами росписи кобальтом серовато-синего оттенка, создавались многочисленные изделия из белого фарфора. Продолжало развиваться известное с древности производство лаковых изделий с живописью и перламутром (комоды, столики, ширмы, подносы, коробки и другие предметы, служившие украшением быта знати и зажиточных горожан). На большой высоте стояли искусство резьбы по дереву, широко применявшейся в архитектуре, изготовление художественной мебели из редких древесных пород, головных уборов и вееров из бамбука и т. д.

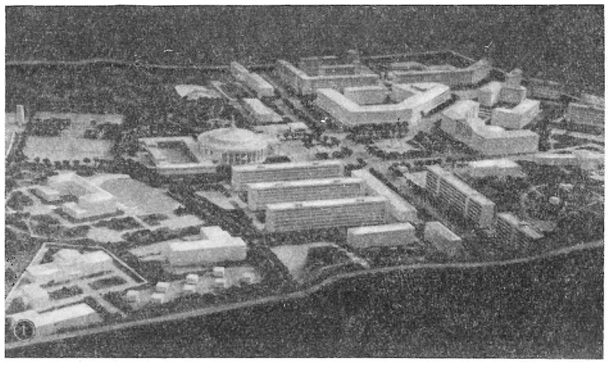
Декоративны и разнообразны по художественным приёмам вышивки К. В 17—19 вв. ими не только украшались одежда и предметы домашнего обихода, но создавались и специальные панно-свитки, сюжетами которых служили копии произведений художников-классиков, виды гор Кымгансан, изображения наиболее известных памятников архитектуры и т. д. В 18—19 вв. провинции Кёнгидо, Канвондо славились металлическими изделиями — бронзовой посудой, изготовлением ножей, сабель, кинжалов из высококачественной стали. Широко известны бумажные изделия корейских мастеров — веера, ширмы, фонари, дождевые плащи, заставки для окон и резных дверей. Во многих районах было распространено плетение: из соломы, тростника, веток ивы изготовлялись циновки, занавески на окна и двери, шляпы, обувь, различная домашняя утварь. На юге плетёные изделия изготовлялись из бамбука и отличались более высоким качеством.

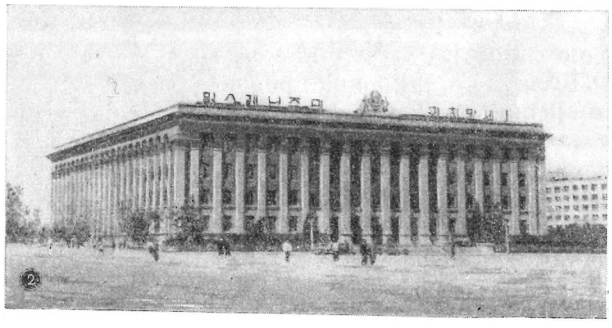
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА

С 1-й половины 19 в. начались попытки европейских и японских колонизаторов проникнуть в К. В 1905 Япония навязала К. договор о протекторате, а в 1910 аннексировала К., превратив её в свою колонию (1910—45). Японцы подчинили своим интересам экономику страны и стремились уничтожить корейскую национальную культуру.

Господство японского империализма отрицательно сказалось на архитектуре, в частности на застройке больших городов, в сохранении национального облика которых японцы не были заинтересованы. Улицы и площади застраивались зданиями чуждой национальному характеру архитектуры. Среди новых построек появились сооружения в «стиле модерн», неоготики и неоклассики. Архитектурные формы многих зданий были заимствованы из японского зодчества. На окраинах крупных городов возникли многочисленные рабочие посёлки, выстроенные по казарменному принципу, и трущобы.

В конце 19 в. под влиянием знакомства с Европой в К. появилась масляная живопись. В годы японской оккупации, несмотря на жестокий террор, прогрессивные художники К. продолжали работать в духе лучших национальных традиций и вели борьбу с упадочными формалистическими течениями буржуазного искусства. В 1925 был создан Союз корейских пролетарских художников, во главе которого стоял скульптор Ким Бок Чжин. Члены Союза, правдиво отражая в своих произведениях борьбу за независимость родины, стали основоположниками современного изобразительного искусства К. В 1935 Союз был ликвидирован японцами.





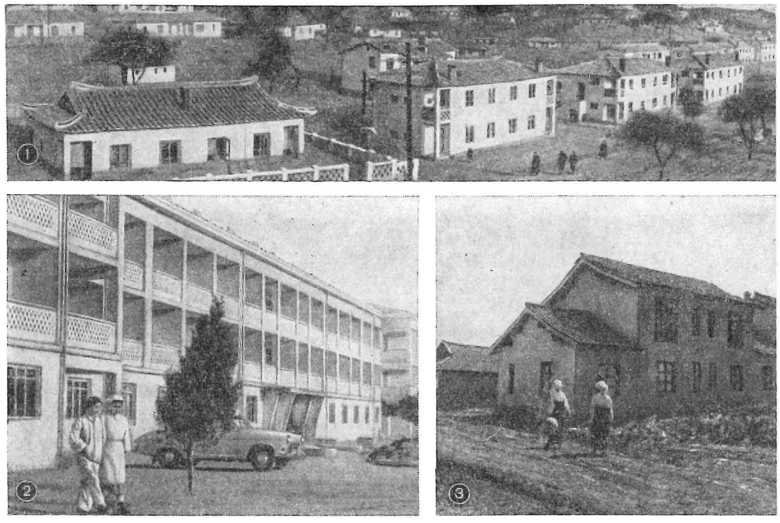
Пхеньян. 1. Макет застройки центральной площади. 2. Здание административных учреждений. 3. Здание вокзала. 1957. 4. Здание Государственного художественного театра. 1960.

Тяжёлое положение страны в меньшей степени сказалось на развитии декоративно-прикладного искусства. В художественном фарфоре, резьбе по дереву, лаковых изделиях с цветными орнаментальными композициями, декоративных тканях сохранялись национальные традиции. Изделия художественного ремесла корейских мастеров являлись предметом экспорта, источником доходов для японских предпринимателей, которые не препятствовали развитию этого вида искусства.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО КОРЕЙСКОЙ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ (КНДР)

После освобождения К. войсками Советской Армии (1945) и установления народно-демократического строя на севере страны главной целью искусства стало служение народу, активное участие в народной борьбе за построение социалистического государства. Перед художниками открылись широкие пути для развития национального искусства. Развязанная американскими империалистами при поддержке южнокорейских реакционеров война (1950—53) повлекла за собой разрушение городов и многих ценных памятников архитектуры. После заключения перемирия (1953) они успешно восстанавливаются и реставрируются. В Южной К. господство реакционного режима резко затормозило развитие культуры и искусства.

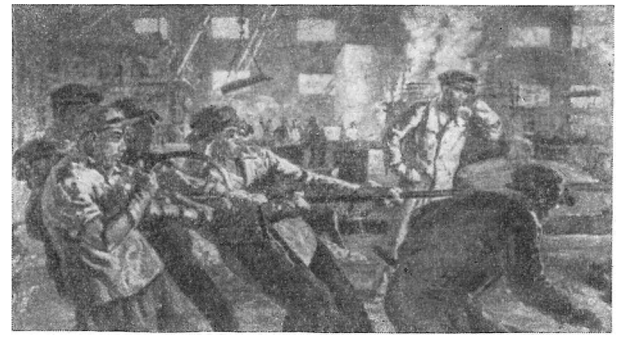
Архитектура. С периодами 1945—50 и после 1953 связано решение многих градостроительных проблем: рационального размещения жилых и промышленных районов, обеспечения городов сетью культурно-бытовых учреждений, равномерно рассредоточенных в городе, благоустройства и озеленения. В 1945—53 был разработан генеральный план *Пхеньяна* (проектный институт, архитектор *Кан Чо Хван* и др., при участии советских специалистов Л. К. Абрамова и др.), восстанавливаются и реконструируются города *Хамхын*, Хыннам (архитектор *Юн Ын Гук* и др.), Чхончжин, *Вонсан*, Саривон, *Кэсон*, *Нампхо*, *Сыныйчжу* и строятся промышленные сооружения (ведущий архитектор *Ли Ду Хван* и др.). В больших масштабах ведётся жилищное строительство по разработанным типовым проектам (двух- и пятиэтажные секционные дома, пяти-и шестиэтажные — коридорного и галерейного типа). В архитектуре общественных зданий национальные традиции часто сочетаются (иногда механически) с современными формами (театр «Моранбон», 1953, Гос. художественный театр, 1960, вокзал, 1957, Дворец пионеров, 1960, Центральный музей революции, 1960, — в Пхеньяне, и др.). В строительстве последних лет широко применяются сборные железобетонные конструкции, крупные блоки, панели, новые облицовочные материалы. По всей стране широко развернулось строительство больниц,



1. Квартал жилых домов в Ченсанри. 2. Жилой корпус санатория в Ончхоне. 3. Жилые дома в Самдиганском сельскохозяйственном кооперативе.

школ, детских учреждений, санаториев и домов отдыха (курорт в Йонгане, 1962; дом отдыха в Вонсане, санаторий в Ончхоне, 1962). В их создании активное участие принимают молодые архитекторы *Ким Чон Хи*, *Ли Хён*, *Пак Ик Хван*, *Син Сун Ген* и др. Многие здания построены при участии архитекторов Советского Союза (выставочный павильон, 1960, и радиостанция, 1963—64,—в Пхеньяне), Румынии (Центральная больница в Пхеньяне, 1959), ГДР, Польши, Чехословакии, Венгрии.

Изобразительное искусство. Значительных успехов достигли живопись, скульптура, графика. Создание в 1946 Ассоциации деятелей литературы и искусства Северной Кореи и входившего в неё Союза деятелей изобразительного искусства способствовало широкому развитию художественного творчества, оказало влияние на идейные и теоретические взгляды художников. Возрождаются заглохшие в период японского ига традиции национальной живописи тушью и водяными красками, в масляной живописи преодолеваются привитые японцами модернистские влияния, укрепляются реалистические позиции. В годы войны 1950 — 53 особое внимание уделялось сатире и плакату как наиболее действенным видам изобразительного искусства. Создание Союза корейских художников (1953), юбилейная выставка 1955 и ряд выставок последующих лет способствовали развитию нового искусства. В технике национальной живописи («чосонхва»), используя традиционные сюжеты, воспевающие красоту природы, создают произведения художники *Чха Дэ До* — мастер изображения цветов сливы мэ, *Ли Сок Хо*, выступающий в жанре «цветы-птицы», и др. Ряд мастеров национальной живописи обращается к современной тематике. Мастерски выполнена в технике монохромной живописи тушью композиция на ширме художника *Чон Чжон Ё* «Помощь фронту», графичность сочетается с тонкостью цветовой гаммы в картине *Ким Ён Чжуна* «Танец», динамикой проникнута живопись *Ли Пхаль Чхана* («После работы» и др.). Значительно возросло мастерство художников, работающих в технике масляной живописи. В их творчестве получают отражение исторические события («Воины-освободители» *Ким Ин Квона*, и др.), коллективный труд («Сталевары» *Чон Гван Чхоля*, «Освоение передовой техники» *Ким Ман Хёна*, и др.), картины мирной жизни («Сын вернулся»



Вверху — Чон Гван Чхоль. «Сталевары». 1957. Внизу — 1. Хан Ён Сик. «Поэт-сатирик 19 в. Ким Са Кат». 1958. 2. Чо Гю Бон. Портрет молодого скульптора. 1958.

Сен У Дама, «Первая годовщина» *Мун Хак Су*, и др.), природа («Море у побережья Ончжин» *Киль Чин Сопя*, и др.). Портрет ещё не получил большого развития, однако острота и точность индивидуальной характеристики проявляются в отдельных образах тематических картин («На заново орошаемом поле» *О Тхэк Гёна*, «Дочь» *Пак Кён Нан*). В последнее время получила развитие гравюра на дереве: содержательные и разнообразные по тематике произведения *Ким Гон Чжуна*, полные экспрессии гравюры *Пэ Ун Сона* и др. Островыразительны литографии серии «Остров Кочжедо» *Хам Чён Ёна*, в которых большая трагическая напряжённость достигнута скупыми лаконичными средствами. Значительных успехов достигла скульптура. Работы *Мун Сок О*, *Хан Ён Сика* воссоздают образы деятелей прошлого и новых людей К. Выразительны и драматичны работы *Чо Вон Сока*, строги и правдивы произведения *Чо Гю Бона*, стремление к психологическому раскрытию образа ощущается в скульптуре *Пак Чи Хон*. Большой известностью пользуются карикатуры *Пак Сын Хи*.

В **декоративно-прикладном искусстве** высоким качеством отличается керамика, продолжающая древние традиции. Тонкость исполнения, понимание особенностей материала характерны для лаковых изделий, резьбы по дереву, кости и рогу, плетения из травы и соломы (циновки, ковры с многокрасочными мозаичными узорами), изделий из конского волоса (дамские сумки, корзинки, папки для бумаг). Высокого технического уровня достигла и вышивка, тесно связанная с национальной живописью кругом сюжетов и характером выполнения. Налажено фабричное производство художественных шёлковых тканей с национальным орнаментом, стилизованными изображениями животных, символов и иероглифов (ткани для кофт — «чогори», и юбок — «чхима»).

В искусстве **Южной К.** в последние годы официальное признание получили формалистические направления и абстрактная живопись. Произведения небольшой группы художников, работающих в стиле национальной живописи, проникнуты пессимистическими, упадочными настроениями.

Лит.: Ким Джен Хи, Архитектура корейского народа, в кн.: Советская архитектура, сб. № 2, [М.], 1952; Латов В., Искусство в свободной Корее, М., 1955; Корейская живопись. [Альбом], Пхеньян, 1957; Культурные памятники Кореи. [Альбом], Пхеньян, 1957; Фрески гробниц Когурё. [Альбом], Пхеньян, 1958; Достопримечательности Кореи. [Альбом], Пхеньян, 1958; Глухарева О. Н., Архитектура Кореи, в кн.: Всеобщая история архитектуры, [т.] 1, М., 1958; Абрамов Л. К., Основные этапы развития зодчества Кореи, в кн.: Архитектурная практика и история архитектуры. Сборник научных трудов Ленингр. инженерно-строительного ин-та, вып. 21, Л.—М., 1958; Кир Дин Себ, Искусство свободной Кореи, «Искусство», 1958, № 5; Мун Со Нэй, Художники свободной Кореи, там же, 1959, № 3; Глухарева О., Искусство Кореи, в кн.: Всеобщая история искусств, т. II, кн. 2, М., 1961; Прокофьев О. С., Современное искусство социалистических стран Востока, М., 1961, с. 43—52; Benoit F., L'architecture. L'Orient médiéval et moderne, P., 1912; Eckardt A., Geschichte der koreanischen Kunst, Lpz., 1929 (англ. изд., L.,1929); Chapin H. B., Palaces in Seoul, «Transactions of the Korea Branch of Royal Asiatic Soc.» [of Gr. Britain and Ireland], Seoul, 1951, v. XXXII, p. 3—46; Ayers J., Chinese and Korean pottery and porcelain. Album, L., 1960 (Seligman collection of Oriental art, v. 2); Korea. Its land, people and culture of all ages, Seoul, [1960]; Чосон мунхва юмуль (Культурное наследие Кореи), Пхеньян, 1960 (на кор. яз.); The ceramic art of Korea, ed. by Kim Choewŏn and G. St.G. M. Gompertz, L., [1961]; McCune E., The arts of Korea, L., 1962; Gompertz G. St. G. M., Korean celadon and other wares of the Koryo period, L., 1963; Kurtze G., Die Baukunst des alten Korea, «Bildende Kunst», 1963, № 9.

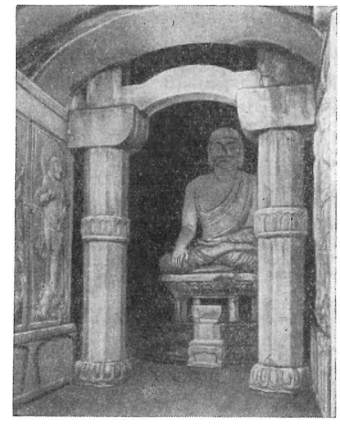
ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

ВОНСА́Н — г. в КНДР, пров. Канвондо, на берегу залива Йонхынман. Разрушен во время войны 1950—53. В настоящее время восстановлен и является местом отдыха трудящихся. Туристич. база; выстроены гостиница, дом отдыха и пионерский лагерь «Сондовон», Дворец культуры, многоэтажные крупноблочные жилые дома. **Гос. историч. музей.**

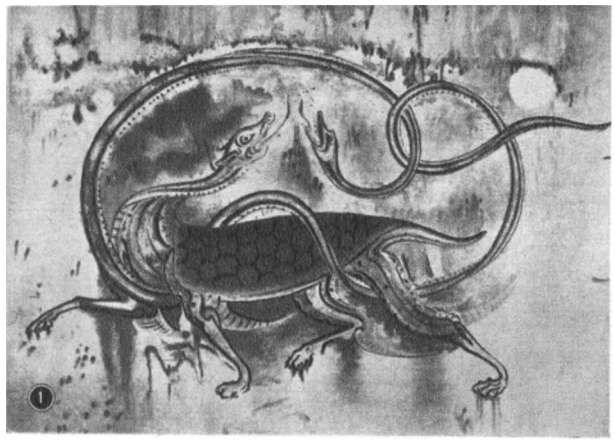
КЁНЧЖУ́ — г. в Юж. К., адм. центр уезда Кёнчжу в пров. Кёнсан-Пукдо. В 7—10 вв.— столица гос-ва Силла. В 7 в. был обнесён креп. стеной с воротами. Имел регул. прямоугольную планировку, был разделён на 1360 кварталов. Сохранились остатки дер. стен и фундаменты дворца (7 в., разрушен в 16 в.) в парке Анабди в центре г.

Музей, осн. в 1924: ок. 5000 эксп.

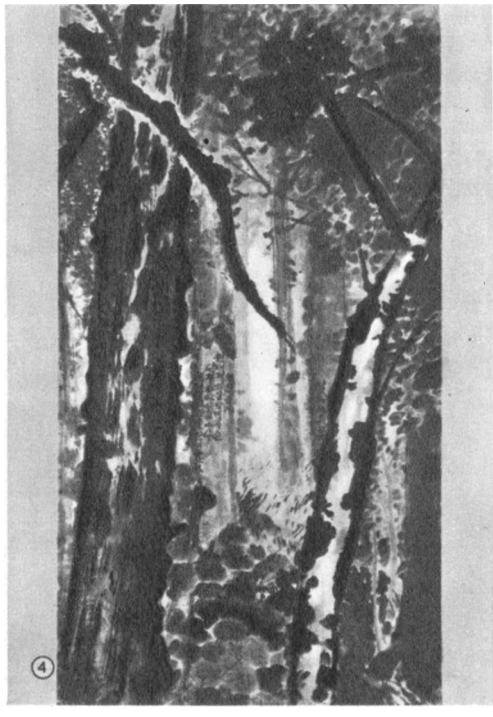
Близ К. на г. Тхохамсан — храмовые ансамбли: **Пульгукса** (8 в.) с гл. храмом Дзуньдэн (дер., на кам. основании, к нему ведёт монумент. кам. лестница), во дворе храма — кам. пагоды Соккатхап (761) и Таботхап (кв. беседка;535, реставрация 751, выс. 10 *м*) со сложным многоярусным завершением в виде кам. зонта (диам. 1,5 *м*); Бондокса (8 в.), в храме — бронзовый колокол (771, выс. ок. 3 *м*, диам. 227 *см*), украшенный рель-



Пещерный двухзальный храм Соккурам, близ Кёнчжу. 742—764.



КОРЕЯ. Живопись. **1.** Фреска с изображением фантастического животного «хён-му» из гробницы в уезде Кансо. Период Когурё. Конец 6 в. **2.** «Охота». Фреска из гробницы № 3 в Анаке. Период Когурё. **3.** Чжон Сан. «Горный ландшафт». Бумага, тушь. 18 в. Художественная галерея. Пхеньян. **4.** Син Юн Бок. «Концерт в лодке». Бумага, тушь, водяные краски. 18 в. **5.** Тян Сын Об. «Лотос и караси». 19 в. Художественная галерея. Пхеньян. **6.** Ким Сик. «Пейзаж с лодкой». Шёлк, тушь. 17 в. Художественная галерея. Пхеньян. **7.** Тян Сын Об. «Пастух с буйволом и бабочки». 19 в. Исторический музей. Пхеньян.



КОРЕЯ. Искусство КНДР. 1. О Тхэк Гён. «На заново орошаемом поле». 1957. **2.** Пак Кён Нан. «Дочь». 1957. **3.** Ким Ён Чжун. «Танец». Бумага, водяные краски. 1957. Музей искусства народов Востока. Москва. **4.** Ли Сок Хо. «Чонбон». Бумага, тушь. 1958. **5.** Ли Сок Хо. «Подсолнечник». Бумага, тушь. 1957. **6.** Чо Вон Сок. «Мальчик из Южной Кореи, разбрасывающий листовки». Бронза. 1956. **7.** Чо Гю Бон. «Мать в Южной Корее». Тонированный гипс. 1959. **8.** Ли Вон Ин. «Сосна и птицы». Вышивка. 1957.

ефными изображениями цветов и небожителей; Камынса и др.

В окр. — пагода Пунхвансатхап (634), обсерватория **Чхомсондэ** («Башня звёзд»; 632—647, выс. 9 *м*, сложена из гранитных блоков). В 15 *км* в Ю.-В. от К. расположен пещерный храм **Соккурам** (742—764) с 2 залами внутри— прямоуг. и круглым, перекрытым полусферич. куполом из гранитных блоков. В центре круглого зала — кам. статуя Будды (выс. 2,5 *м*) на 8-гранном основании. На стенах проходов и залов — 15 четырёхугольных горельефов (выс. ок. 2 *м*), среди к-рых— знаменитое изображение богини милосердия Канным.

КОН МИ́НА ГРОБНИ́ЦЫ — погребальный ансамбль в Сев. К., к С. от Кэсона в уезде Кэпхункун, у юж. склона г. Понмёнсан. Осн. в 1365—72. Два одинаковых сооружения из гранита (диам. каждого ок.13 *м*)— Хённын (усыпальница короля) и Чоннын (усыпальница королевы) — расположены на уступчатом основании (42,7 *м*×24 *м*), к к-рому ведут монумент. кам. лестницы. У входа на площадку — кам. светильники (выс. ок. 3 *м*), украш. рельефным орнаментом с изображением лотоса и драгоценных камней. Усыпальницы сложены из гранитных блоков и окружены кам. оградой (12 камней-стел с рельефными изображениями небесных духов) и кам. барьером. Перед каждой гробницей—кам. плита (дл. 3,33 *м*, выс. ок. 2 *м*, толщина 45 *см*), украш. лотосовым орнаментом, и 6-гранный камень (выс. ок.4 *м*), увенчанный шаром. Вокруг гробниц и на уступах— кам. фигуры баранов, статуи воинов и стражников.

КЭСО́Н — г. на Ю. КНДР, центр одноим. р-на. В 10—14 вв. — столица гос-ва Корё под назв. Сонд о («столица Сосны»). В 918 был выстроен дворец правителей Манвольдэ (разрушен в 1361, общая пл. дворца 23 *км*²), окруж. креп. стеной с 20 воротами, среди к-рых ворота Намдэмун (1393, разрушены в 1950—53, восстановлены в 1955). Сохранились пагоды—7-ярусная храма Хёнхваса (1018) и храма Кэнчэнса (мр., 1348), мост Сончуккё, храмы, павильоны. После 1953 проведены большие восстановит. работы. Среди сооружений последних лет — Дом пионеров (пл. 6000 *м*², с клубом на 800 мест). **Историч. музей.**

НАМПХО́ — г.-порт в КНДР, пров. Пхёнан-Намдо, осн., по-видимому, в конце 19 в. Сильно разрушен во время войны 1950—53. Восстановление и застройка ведутся по единому плану. В центр. р-нах Хунходон и Хандудон выстроены кварталы с жилыми домами секц. и галерейного типа и зданиями культурно-бытового обслуживания. Дом молодёжи, стадион, Дворец труда. На о-ве Ваудо разбит парк.

ПХЕНЬЯ́Н — столица КНДР, адм. центр пров. Пхёнан-Намдо. В 427—668 — столица гос-ва Когурё, важный торговый центр и гл. крепость на пути из Китая в К. При династии Корё (935—1392) П.—2-я столица гос-ва, позднее адм. и экономич. центр. Сев. К. Расположен на берегах р. Тэдонган в 89 *км* от устья. На правом берегу — древняя часть (пл. ок. 20 *км*²), окруж. креп. стеной (дл.16 *км*, выс.7 *м*, сохранилась частично), с монумент. воротами, в т. ч. вост.—Тэдонмун (982, перестроены в 1635) с дер. надвратным павильоном, зап.— Потхонмун (997, перестроены в 1473). С С. на Ю. эту часть г. пересекает магистраль (шир. 45 *м*, дл. 2,5 *км*), с З. на В. — ряд торговых ул. На левом берегу—пром. р-н (возник в нач. 20 в.) с радиальной планировкой. В сев.-вост. части г. — конец горной гряды Кымсусан и вершина Моранбон (ныне Гор. парк культуры и отдыха) с дозорной башней Ыльмильдэ (246, перестроена в 14 в.) и воротами Чхильсонмун (около 922, перестроены в 1712, в наст. время —вход в парк Моранбон). Павильоны: Ёнгванчжон (1111, реставрирован в 1670), Чхоннючжон (восстановлен в 1716), Пубеклу (Ёнменлу; 4 в., реставрирован в 1616), павильоны мон. Енмёнса (осн. в 392) на скале Чхоннюбёк (разрушены в 1953). Пагоды: 13-ярусная храма Похёнса (11 в.), 8-угольная в плане храма Ёнмёнса (11 в.). Буддийский храм Сунренчжон (1439). До 20 в. П. застраивался в основном небольшими домами с внутр. дворами и террасами. С нач. 20 в. повышается этажность застройки. Большое стр-во развернулось после образования КНДР. В 1945—50 построены ряд жилых р-нов, Ун-т им. Ким Ир Сена, больницы. В 1953 принят ген. план реконстр. и восстановления г. Разбиты новые пл. (пл. Ким Ир Сена у подножия г. Намсан, пл. у вокзала и др.), проложены новые ул. Массив жилых домов на берегу р. Тэдонган, 15-этажные многоквартирные дома перед стадионом «Моранбон» (расширен с 25 до 40 тыс. мест), 5—6 этажные дома на ул. Молодёжной, Народной армии и др., два адм. здания, театр «Моранбон» (1953, *Кан Чо Хван* и др.), вокзал (1957), корпуса Политехнич. ин-та им. Ким Чака (1958), универмаг (1958). **Гос. художеств. театр** (на 2300 мест, 1960, Общая пл. ок. 30 тыс. *м*², *Ким Чон Хи*, *Син Сун Ген* и др.). **Дворец пионеров** с театром на 1500 мест (1960, общая пл. 25 тыс. *м*² — 4-этажное здание с 11-этажной башней выс. 50 *м*). Центр. музей революции (1960, общая пл. 9300 *м*²). Ресторан «Оннюгван» (1960) — 3-этажное здание в стиле нац. арх. Гостиница «Пхеньян» (1960, общая пл. 25 тыс. *м*²). Здание радиодома и медицинский институт (оба *Пак Ик Хван*). Центр. больница (1959, проект рум. арх.), полиграфич. комбинат (проект арх. ГДР). По проектам сов. арх. выстроены выставочный павильон (1960, А. Б. Гурков, М. А. Зильберт и др.), радиостанция (1963—64, группа сов. специалистов под руководством инж. Г. С. Черненко). Парки: «Тэсонсан» на горе Моранбон, «Молодёжный» на набережной р. Тэдонган. Мосты: Оннюгё через р. Тэдонган (жел. -бет., 1960, дл. 682 *м*, проезжая шир. 21 *м*, пешеходные мостовые шир. 3,5 *м*); 2 моста через р. Потхонган, виадук на холмах Ченгвансан. Обелиск Советской Армии на г. Моранбон (1945); пам. павшим воинам кор. Народной армии (1959). Монументы: «Дружбы», Чхоллима (1961, выс. пьедестала 23 *м*, бр. скульптуры — 16 *м*, *Пак Чи Хон*. *Хан Ён Сик*, *Чо Гю Бон*).

Историч. музей: колл. бронзовых, фарфоровых изделий, копии фресок гробниц Когурё, живопись периода Ли. **Художеств. гал.** (новое здание — 1961), осн. в 1954: колл. произв. нац. и совр. живописи, фрески гробниц Когурё, скульптура, декор.-прикл. иск-во. **Музей этнографии.**

Близ П. в Мангендэ создаётся курортный р-н.

СЕУ́Л — г. в Юж. К., адм. центр пров. Кёнгидо. С 1948 — местопребывание южнокор. правительства. В период Ли — столица К. (под назв. Ханьян). Расположен на правом берегу р. Ханган. Возник как воен. крепость на пути из Китая в Южную К. С 14 в. — крупный центр на скрещении торговых путей. Единой системы планировки не имеет. В центр. части — правильный прямоугольник (2 магистрали пересекаются 4 ул., застройка—многоэтажные благоустр. дома). В юж. и вост. частях г.—жилые кварталы с узкими, кривыми ул. и 1-этажными глинобитными домами. На окраинах — лачуги. В юго-зап. части г. — пром. предприятия и многочисл. ремесл. мастерские. В 1392—1446 был окружён креп. стеной Ханьянсон (дл. 20 *км*, выс. от 7 до 12 *м*, шир. 4 *м*) из кам. блоков, образующей кольцо неправильной формы, в стене—8 ворот, увенч. дер. надвратными павильонами с двойными крышами, в т. ч. Намдэмун (1395) на Ю. и Тондэмун (1396) на В. **Дворец Кёнбоккун** (1395, разрушен в 1592, восстановлен в 1865—69, вновь пострадал в 1950—53) был окружён стеной с резными башнями и въездными воротами (парадные — Кванхвамун, разрушены в 1950—53). Состоял из ряда па-

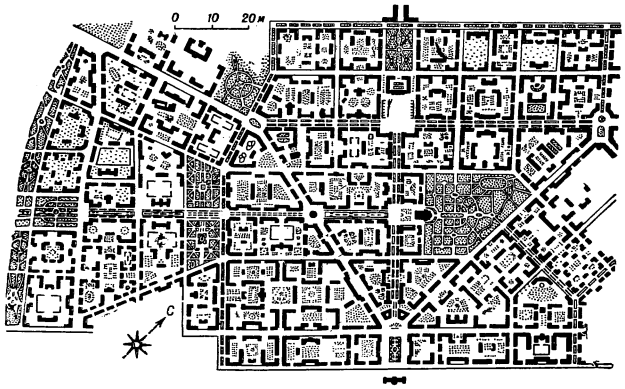
радных и жилых зданий (разделены дворами и парками), среди них — дворец Кынчончжон с дер. тронным залом, 4-угольным в плане, на кам. постаменте, с двойной черепичной крышей и ярко-красными колоннами, дер. карнизы и консоли столбов украшены резьбой, в интерьере 16 столбов (выс. 12 *м*, диам. ок. 1 *м*) поддерживают резной дер. балдахин работы нар. мастеров. В ансамбле—дворцы Санчончжон, Сучончжон, Канренчжон, Кётхечжон. К З. от них — пруд с летним банкетным павильоном Кёнхверу (1410, реставрирован в 1867; на 48 гранитных столбах) и восьмиуг. в плане павильоном Кянвончжон. Дворцы: Чхандок (1404,разрушен в 1592, восстановлен в 17 в.) с тронным залом Инчончжон, беседками в Тайном саду (Пивон), в т. ч. Сунхвару (18 в., дер., на 6 гранитных столбах), и резиденцией королевы — Тэчочжон; Чангён (ныне парк Чангёнвон; 1470—75, перестроен в 17 в.) с воротами Хыкхва и Мёнчон, залом аудиенций Мёнчончжон; Доксу (16 в.), в ансамбле к-рого — дворец Сокчжочжон (ныне Нац. м.; 1900—11, проект англ. арх.) и здание Музея изобразит. иск-в (1938). Пагоды: 3-ярусная **Ханмётхап** храма Попчёнса (мр., 1085, выс. 8 *м*, позднее перенесена к Нац. музею); храма Вонгакса (1464). Конфуцианский храм Мунмё (1600).

Нац. музей (в б. дворце Сокчжочжон), осн. в 1916. **Музей изобразит. иск-в дворца Доксу**, осн. в 1909. **Художеств. гал. дворца Кёнбоккун**, осн. в 1916. **Музей Сеульского ун-та. Музей ун-та «Ихва».**

СИНЫЙЧЖУ́ — г. в КНДР, адм. центр пров. Пхёнан-Пукдо. Разрушен во время войны 1950—53. Ныне восстановлен. Центр г. образован 2 пл.(Центральной и Вокзальной) и гл. проспектом, застроенными многоэтажными жилыми домами. Выстроены вокзал, универмаг, театр, стадионы.

Художеств. музей, осн. в 19 в. **Историч. музей.**

ХАМХЫ́Н — г. в КНДР, адм. центр пров. Хамгён-Намдо. Расположен близ Восточно-Корейского залива. Осн. в сер. 19 в. Застраивается по ген. плану (1955, арх. *Юн Ын Гук* и др., при участии специалистов ГДР). В центре — привокзальная пл., от неё веером



План реконструкции города Хамхын.

расходятся осн. магистрали (самая широкая 45 *м*); в г.— 5 районов (Центр., Баллен, Хвенсан, Сампо, Хамчжу), разделённых на 60 жилых кварталов (от 17 до 40 *га*). В каждом квартале — школы, детские сады, ясли, магазины, столовые, клубы. В последние годы реконструированы парк на г. Балленсан (пл. 90 тыс. $м^2$) и набережная р. Сончхонган. Выстроены: молодёжный клуб, театр, кинотеатры, универмаги, стадион на 45 тыс. чел., открытый театр на 20 тыс. мест, гостиница. Музей освободительной борьбы. Дворец культуры, Дворец труда и др.

Историч. музей.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АН ГЁН (псевд. Хен Дон Чжа) — живописец-монументалист 15 в. Член Тохвасо. Работал тушью. Создавал фантастич. пейзажи. Произв.: «Посещение райского персикового сада во сне», «Белое облако над зелёной горой», «Любование луной на реке», «Бамбук в сосуде» — все в Художеств. гал., Пхеньян.

КАН ХИ АН (псевд. Ин Чже; 1419—66) — живописец-пейзажист и каллиграф. Работал цв. тушью. Произв.: «Лежащий в раздумье под деревом», «Павильон Луган», «Необычный камень», «Поперечный мост», «Пейзаж с фигурами людей».

КАН ЧО ХВАН (р. 20.I.1923, Пхеньян) — архитектор. Окончил арх.-строит. ф-т Политехнич. ин-та им. Ким Чака в Пхеньяне. Работает в Пхеньяне. Участвовал в составлении ген. плана реконстр. Пхеньяна (1953). Один из авторов театра «Моранбон» (1953).

КИЛЬ ЧИН СОП (р. 1907, Пхеньян) — живописец-пейзажист и жанрист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1927—32). Работает маслом и в технике нац. живописи тушью. Произв.: масло — «Море у побережья Ончжин» (1955), «Поют жаворонки» (1957).

КИМ ГОН ЧЖУН (р. 1917, уезд Хонвон, пров. Хамгён-Намдо) — живописец и график. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1937—41). Работает в технике нац. живописи тушью, маслом, мастер цв. гравюры. Произв.: гр. на дер.— «Долгожданный день» (1957), «Металлурги» (1958), «Переправа» (1958).

КИМ ДУ ЯН (псевд. Нам Ри, Ун Чхон; 1696—1763) — живописец-пейзажист и жанрист. Член Тохвасо. Работал тушью и водяными красками. Произв.: «Осенний пейзаж» и «Четыре времени года» — в Музее изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул; «Пастух и корова», «Горы и река лунной ночью», «Лунный пейзаж», «Собака», «Плачущий ребёнок».

КИМ ДЫК СИН (псевд. Кын Чже; 1754—1822) — живописец-жанрист. Писал изображения «бессмертных гениев». Работал тушью и водяными красками. Произв.: «Чиновник и крестьяне», «Горный дух», «Опьяневшая фея», «Бессмертный», «Опьяневший бессмертный», «Альбом с жанровыми сценами» (частн. собр., Сеул).

КИМ ЁН ЧЖУН (р. 3.III.1904, Тэгу, пров. Кёнсан-Намдо) — живописец и искусствовед. Окончил Художеств. училище в Пхеньяне (1931). Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Магнолии и лавры» (2 свитка, 1955), «Сингесская мель» (1957), «Ранняя осень» (1958) — все в Художеств. гал., Пхеньян; «Танец» (1957, МИНВ, золотая медаль на фестивале молодёжи и студентов в Москве).

КИМ ИН КВОН (р. 1925, уезд Ёнхын, пров. Хамгён-Намдо) — живописец. Уч. в ленингр. АХ (1951—57) у В. М. Орешникова (см. *РСФСР*).Работает в технике масляной живописи. Произв.: «Воины-освободители» (1958).

КИМ МАН ХЁН (р. 1916, Кэсон) — живописец-пейзажист и жанрист. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1934—39). Работает маслом и в технике нац. живописи тушью. Произв.: масло — «Освоение передовой техники» (1955), «Раннее лето в Кэго» (1957).

КИМ СИК (псевд. Тхе Чхон, Чук, Со; работал в нач. 17 в.) — живописец-пейзажист. Мастер монохромного пейзажа. Произв.: «Пейзаж с лодкой» и «Лунная ночь»—в Художеств. гал., Пхеньян.

КИМ ХОН ДО (псевд. Тан Вон, Тан Гу, Са Ныи, Комин, Коса СоХо, Кодза; р.1760)—живописец-пейзажист и жанрист. Работал тушью и водяными красками. Показывал жизнь и труд простых людей, сатирически изображал образ жизни знати. Произв.: «Водопад девяти драконов» (Художеств. гал., Пхеньян); «Скалы в море», «Пахота» (лист из альбома), «Воз-

Ким Хон До. Автопортрет. 18 в.

вращение китайского учёного Му-и»—все в частн. собр., Сеул; два альбома под назв. «Пейзажи, оживлённые персонажами, животными и птицами»; «Крутые вершины» (лист из альбома), «Игра на пхири», «Картина о феях», «Фазан в поисках пищи», «Луна над кустарником», автопортрет, «Групповое изображение бессмертных» (восьмистворчатая ширма), «Мальчик, играющий на флейте», листы из альбома — «Кузнецы», «Танец», «Борьба», «Школа», «Музыканты»; приписываемое — «Боевая собака» (Музей изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул).

КИМ ЧОН ХИ (р. 9.VII.1921, с. Окяри, уезд Унчжон, пров. Пхёнан-Пукдо)—архитектор. Окончил арх.-строит. ф-т Политехнич. ин-та им. Ким Чака в Пхеньяне и аспирантуру МАИ (1953). Директор Арх.-строит. ин-та в Пхеньяне. Председатель Союза кор. архитекторов. Принимал участие в создании проектов пам. павшим воинам кор. Народной армии (1959), Гос. художеств. театра (1960) в Пхеньяне.

ЛИ АМ (псевд. Хэн Чхон; р. 1498)— живописец, мастер жанра «цветы-птицы» и анималист. Известен изображениями кошек и собак. Произв.: «Цветы, птицы, кошки и щенки», «Собака и щенки» (Нац. музей, Сеул).

ЛИ ДУ ХВАН (р. 10.II.1906, с. Хоманпхо, уезд Синпхо, пров. Хамгён-Намдо) — архитектор. Окончил Политехнич. ин-т в Сеуле. Работает в Пхеньяне как проектировщик пром. предприятий. Участвовал в восстановлении комбината химич. удобрений в Хыннаме (проектное задание выполнялось в СССР).

ЛИ ИН МУН (псевд. Ю Чхун, Мун Ук; 1745—1821) — живописец-пейзажист и жанрист. Член Тохвасо. Последователь *Чон Сена*. Мастер нац. живописи тушью и водяными красками. В произв. отражал жизнь простых людей — крестьян, рыбаков, лодочников. Произв.: «Беспредельный пейзаж» (горизонт. свиток 880 *см* × 44 *см*) и «Пейзаж с беседкой» — в Музее изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул; «Юный бессмертный с белым оленем под сосной» (Художеств. гал., Пхеньян), «Пейзаж», «Виноград», «Поздняя осень», «Лодочник», «Пейзаж с фигурами людей» (Нац. музей, Сеул).

ЛИ ПХАЛЬ ЧХАН (р. 1919, уезд Кончжу, пров. Чхунчхон-Намдо) — живописец-жанрист. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1939—43). Работает в Пхеньяне. Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Детишки» (1956, совм. с Ким Чин Ханом), «Богатый урожай» (1958), «После работы» (1958).

ЛИ САН ЧВА (псевд. Кон У, Хак Пхо; р. 1488)— живописец-пейзажист. Член Тохвасо. Род. в бедной семье, благодаря таланту выдвинулся и работал при дворе короля. Произв.: «Любование луной» (Музей изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул), «Прогулка лунной ночью» (Художеств. гал., Пхеньян).

ЛИ СОК ХО (р. 10.IX. 1904, уезд Ансон, пров. Кёнгидо) — живописец, мастер жанра «цветы-птицы». Уч. в Обществе худож. в Сеуле (1920—24). Работает в Пхеньяне. Мастер нац. живописи тушью. Особенно известны его монохромные изображения цветов. Произв.: «Кымгансан» (1955), «Азалия» (1955), «Хризантема» (1956, МИНВ), «Подсолнечник» (1957), «Рододендрон» (1957), «Горы» (1958), «Чонбон» (1958).

ЛИ ХЁН (р. 11.VI. 1924, с. Санхвари, уезд Онсен, провинция Хамгён-Пукдо) — архитектор. Окончил арх. ф-т Политехнич. ин-та в Свердловске (СССР). Работает в Пхеньяне.

ЛИ ЧИН (псевд. Хэдю, или Хо Чжу; р. 1580) — живописец-пейзажист, мастер декор. живописи. Происходил из семьи худож. Работал тушью и водяными красками. Произв.: «Пейзаж», «Журавль», «Павлин», «Черепаха»— все в Художеств. гал., Пхеньян; «По звону колокола».

ЛИ ЧОН (псевд. Тхан Ын, Чун Сон; р. 1541) — живописец жанра «цветы-птицы». Происходил из корол. семьи. Во время войны с Японией (конец 16 в.) потерял правую руку и продолжал работать левой рукой. Писал тушью, в основном изображения бамбука. Произв.: «Бамбук» и «Ветер и бамбук» — в Художеств. гал., Пхеньян; «Бамбук» (частн.собр., Сеул).

МУН СОК О (р. 27.I.1904, уезд Пхеньян, пров. Пхёнан-Намдо) — скульптор-монументалист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1925—32). Работает в Хэчжу, пров. Хванхэ-Намдо. Произв.: «Радость созидательного труда», «Танцующий крестьянин» (бр., 1956, выс. 100 *см*), «Танцующая крестьянка» (бр., 1956).

МУН ХАК СУ (р. 18.V.1916, Хэчжу, пров. Хванхэ-Намдо) — живописец-жанрист. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне. Преподаёт в Художеств. ин-те в Пхеньяне. Работает в технике масляной живописи. Произв.: «Первая годовщина» (1955), «Первомартовское восстание» (1958).

НАМ ГЕ У (псевд. Иль Хо, прозв. «Бабочка»; р. 1811) — живописец жанра «цветы-птицы». Работал тушью и водяными красками. Произв.: «Пионы и бабочки», «Глициния и бабочки», «Бабочки».

О ТХЭК ГЁН (р. 26.X.1913, Пхеньян) — живописец-пейзажист и жанрист. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1934—37). Работает в технике масляной живописи. Автор больших историч. композиций и плакатов воен. времени. Произв.: «Вонсанская забастовка» (1955), «На заново орошаемом поле» (1957), «Сумерки на Пхунаме» (1957), «Десант советских моряков в Чхончжине».

ПАК ИК ХВАН (р. 12. IX.1930, Хэчжу, пров. Хванхэ-Намдо) — архитектор. Окончил Арх.-строит. ин-т в Пхеньяне (1954). Работы: медицинский ин-т и радиодом — в Пхеньяне.

ПАК КЁН НАН (р. 1922, уезд Чончжу, пров. Пхёнан-Пукдо) — живописец. Училась в ленингр. АХ (1947—1950) у Б. В. Иогансона (см. *РСФСР*). Работает в технике масляной живописи. Произв.: «Дочь» (1957).

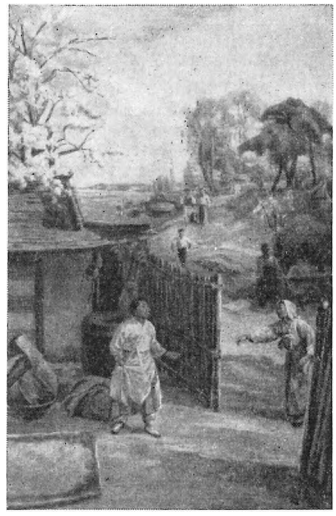
ПАК СЫН ХИ (р. 1915, уезд Чхонан, пров. Чхунчхон-Намдо) — график-карикатурист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (с 1956). Произв.: карикатуры, выполненные гуашью,— «Вербовка в армию в Южной Корее» (1957), «Ли Сын Ман делает политику» (1957), «Поход на Север» (1957).

ПАК ЧИ ХОН (р. 1924, Вонсан) — скульптор. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1947—50), ныне преподаёт там же. Произв.: «Мать» (гипс, 1957, выс. 50 *см*), монумент Чхоллима в Пхеньяне (1961, совм. с *Хан Ён Сиком*, *Чо Гю Боном*).

ПЁН САН БЁК (псевд. Хва Чэ, Ван Бо, прозвище Пён Квe Ян) — живописец-анималист и портретист нач. 18 в. Член Тохвасо. Работал тушью и водяными красками. Написал ок. 100 портретов знатных лиц. Прославился реалистич. изображениями кошек. Произв.: «Кошки и ласточки», «Курица и цыплята» — оба в Музее изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул.

ПЭ УН СОН (р. 13.VII. 1900, Сеул) — график. Художеств. образование получил в Германии (1925—30). Работает в Пхеньяне. Произведения: гравюры на дереве — «Депо» (1958), «Наша гордость» (1958), «Боец Ло Шэнь-цзяо», «Прогулка», «Игра», «Ворота Тэдонмун».

СЕН У ДАМ, Сону Дам (р. 13.IX.1904, уезд Тэдон, пров. Пхёнан-Намдо),— живописец-пейзажист и жанрист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1924—29). Работает маслом и в технике нац. живописи тушью. Произв.: «Сын вернулся» (1955), «Тэдонган вечером» (1957) — оба масло; «Утро у ворот Тэдонмун» (тушь, водяные краски, 1958).



Сен У Дам. «Сын вернулся». 1955.

СИМ СА ЧЖОН (псевд. Хён Чжэ, И Сук; 1707—70) — живописец жанра «цветы-птицы», анималист и пейзажист. Род. в семье учёного. Член Тохвасо. Работал тушью, испытал влияние кит. живописцев. Произв.: «Цветы, бабочки и кузнечик» (1763) и «Фазаны и гранатник» — в Художеств. гал., Пхеньян; «Тигр» и «Река ночью» — в Нац. музее, Сеул; «Цикады в травах», «Найдя цветок мя», «Небожитель с жабой», «Фазан и сокол», «Дождь» (частн. собр., Сеул).

СИН СУН ГЁН (р. 24.VII.1921, уезд Пхёнвон, пров. Пхёнан-Намдо) — архитектор. Окончил арх. ф-т Политехнич. ин-та в Свердловске (СССР). Работает в Пхеньяне. Участвовал в создании проектов Гос. художеств. театра (1960), Центр. телеграфного агентства, жилых домов.

СИН ЮН БОК (псевд. Хе Вон; р. 1758) — живописец-жанрист. Член Тохвасо. Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Музыка» (лист из альбома) и «Портрет девушки-певицы» — оба в частн. собр., Сеул; «Развлечения у воды в день праздника Тано», «Концерт в лодке», «Изящество», «Трактир», «Продавщица вина».

ТЯН СЫН ОБ, Чан Сын Об (псевд. О Вон; 1845—99) — живописец жанра «цветы-птицы». Род. в бедной крестьянской семье. В конце жизни был членом Тохвасо. Работал в технике нац. живописи тушью и водяными красками. Произв.: «Пастух с буйволом и бабочки» и «Бессмертный с оленем» — в Историч. музее, Пхеньян; «Горы и реки» (1884), «Лотос и караси», «Дикие гуси», «Дикие гуси в лунную ночь», «Орёл», «Крабы», «Щенок и луна», «Курица и петушиный гребень», «Птицы, звери и растения» (десятистворчатая ширма), «Натюрморт с вазой», «Рыба», «Натюрморт с бронзовым сосудом», «Сосуды и растения» — все в художеств. гал., Пхеньян; «Цветущая слива» (десятистворчатая ширма), «Зимний пейзаж», «Олень», «Красная и белая слива мэ», «Птичка на дереве».

ХАМ ЧЁН ЁН (р. 1930, пров. Пхёнан-Пукдо) — график. Окончил (1953) художеств. ин-т в Варшаве (Польша). Произв.: серия литографий «Остров Кочжедо» (1957, МИНВ).

ХАН ЁН СИК (р. 1932, Хамхын, пров. Хамгён-Намдо) — скульптор-жанрист и портретист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1949—56). Произв.: «Поэт-сатирик Ким Са Кат» (гипс, 1958), «Командир отряда армии справедливости Хон Бом До» (гипс, 1958, выс. 115 *см*), «Отобрали землю» (гипс, 1958, выс. 72 *см*), монумент Чхоллима в Пхеньяне (1961, совм. с *Пак Чи Хон*, *Чо Гю Боном*).

ХВАН ХЁН ЁН (р. 1912, уезд Тэдон, пров. Пхёнан-Намдо) — живописец-пейзажист. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1933—38). Работает в технике масляной живописи. Произв.: «Весна» (1955), «Ущелье» (1956), «Болото» (1958), «Пейзаж Чонбён» (1958).

ЧО ВОН СОК (р. 1931, уезд Сунан, пров. Пхёнан-Намдо)— скульптор-монументалист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1948—50). Произв.: «Мальчик из Южной Кореи, разбрасывающий листовки» (бронза, 1956, выс. 30 *см*), «Массовое убийство на Рагенском руднике» (гипс, 1958, выс. 116 *см*).

ЧО ГЮ БОН (р. 18.III.1917, Инчхон, пров. Кёнгидо)— скульптор-портретист. Уч. в Художеств. ин-те в Пхеньяне (1937—41); преподаёт там же. Произв.: портрет молодого скульптора (гипс, 1958), «Мать в Южной Корее» (гипс, 1959), монумент Чхоллима в Пхеньяне (1961, совм. с *Пак Чи Хон*, *Хан Ён Сиком*).

ЧОН ГВАН ЧХОЛЬ, Тен Гван Чер (р. 23.XI. 1916, Пхеньян) — живописец. Окончил Художеств. училище в Пхеньяне (1943). Работает в технике масляной живописи. Председатель Союза кор. художников (с 1953). Произв.: «Факел в Поченбо» (1954), портрет революционера Пак Таля (1955), «Сталевары» (1957), «Высадка рисовой рассады».

ЧОН СЕН, Тен Сен (псевд. Вон Бэк, Кём, Чжэ; 1676, Сеул — 1759),— живописец-пейзажист и учёный. Член Тохвасо. Ученик *Юн Ду Со*. Создатель нац. кор. пейзажа. Работал тушью и водяными красками. Произв.: «Весенний пейзаж», «Летний пейзаж»,«Гора Инвансан», «Музыкант под деревом», «Водопад Куренкок», «Вершина Хельман в горах Кымгансан», «Возвращение в дождь», «Проход в скалах около Чёньян», «Река у скалы», «Ворота в горном проходе»— все в Художеств. гал., Пхеньян; «Кымгансан», «Гора Инвансан»—оба в частн. собр., Сеул.

Юн Ду Со. «Пилигрим». Бумага, тушь. Начало 18 в. Художественная галерея. Пхеньян.

ЧОН ЧЖОН Ё (р.30.XII. 1914, уезд Кочан,пров. Кёнсан-Намдо) — живописец. Уч. в Художеств. училище в Пхеньяне (1933—40). Заведует кафедрой кор. живописи Художеств. ин-та в Пхеньяне. Работает в технике нац. живописи тушью. Произведения: «Деревня в мае» (1957), «Помощь фронту» (композиция на ширме, 1958).

ЧО СОК (псевд. Чхан Ган; р. 1595) — живописец и учёный. Работал тушью. Известен изображениями птиц. Произв.: «Цветок сливы мэ», «Две птички на дереве», «Птички на дереве» (Музей изобразит. иск-в дворца Доксу, Сеул).

ЧХА ДЭ ДО (р. 1895, уезд Ёнбён пров. Пхёнан-Пукдо) — живописец-пейзажист. Уч. в Обществе художников в Сеуле (1909) у Ли До Ёна. Работает в Пхеньяне. Мастер нац. живописи тушью. Известен изображениями цветов сливы мэ. Произв.: «Слива мэ» (1955), «Слива при луне» (1957), «Пик Чипсон» (1958), «Залив Самиль».

ЮН ДУ СО (псевд. К о н Ч ж э; р. 1668) — живописец. Мастер нац. живописи тушью. Произв.: «Всадники», «Старый монах», «Пилигрим» — все в Художеств. гал., Пхеньян.

ЮН ЫН ГУК (р. 5.XII. 1921, Хамхын) — архитектор. Окончил Арх.-строит. ин-т в Пхеньяне. Работает в Хамхыне. Принимал участие в создании ген. планов *Хамхына* и Хыннама, проектов пам. советским воинам в Хамхыне, морского пляжа в Сехо.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

КНДР. Арх.-строит. институт в Пхеньяне, осн. в 1953 на базе Арх.-строит. ф-та Политехнич. ин-та им. Ким Чака (существовавшего в 1945—50); ф-ты архитектуры, строительства, сантехники, гидротехнического строительства. **Художественный ин-т** в Пхеньяне; ф-ты живописи, скульптуры, печати, театр. декорации, теоретический, педагогический. **Художеств. училище** в Пхеньяне.

Южная К. Арх. и строит. ф-ты Технич. ин-та в Йончоне, осн. в 1954. **Арх. и строит. ф-ты Высшей технич. школы** в Мокихо. **Академия художеств** в Сеуле, осн. в 1954. **Ф-т изобразит. иск-ва Женского ун-та** в Сеуле. **Ф-т изобразит. иск-ва Нац. ин-та** в Сеуле, осн. в 1946.

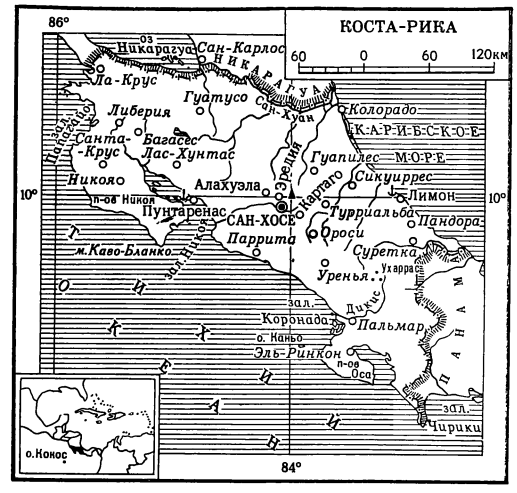
ОРГАНИЗАЦИИ

Тохвасо, осн. в Сеуле при дворе династии Ли в конце 14 в. под назв. Т о х в а в о н, существовала, по-видимому, до 20 в.— АХ Кореи. **Союз кор. художников,** осн. в Пхеньяне в 1953. **Союз кор. архитекторов,** осн. в Пхеньяне в 1954.

А в т о р ы: О. Н. Глухарёва (очерк, справки о худож.), Е. С. Дубовский (арх-ра КНДР), Р. Н. Джарылгасинова (художеств. ремёсла), Е. Н. Сильверсван (справки о городах). К о н с у л ь т а н т Л. К. Абрамов.

КОСТА-РИКА

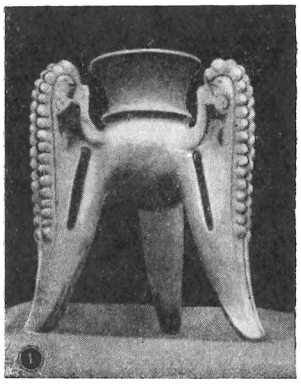
(РЕСПУБЛИКА КОСТА-РИКА. REPÚBLICA DE COSTA RICA)

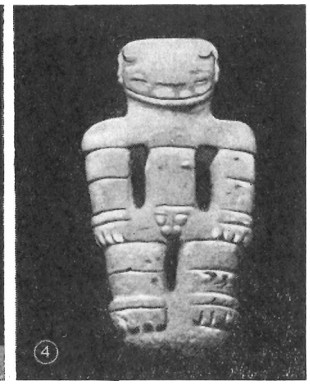


Территорию Коста-Рики, государства в Центральной Америке, до 16 в. населяли индейские племена, впоследствии в большинстве уничтоженные. Их искусство, впитавшее влияния цивилизаций *Мексики*, *Панамы* и *Колумбии* (см.), развивалось в бассейне реки Дикис, на п-ове Никоя, на Атлантическом побережье и в горных районах. Из камня высекались алтари с рельефами, гигантские головы и стилизованные фигурки людей и животных, зернотёрки с человеческими головами, фигурками обезьян, аллигаторов, ягуаров, птиц. Тонко полировались фигурки божеств и подвески из жадеита. Подвески в виде людей, птиц и пресмыкающихся отливались из сплава золота и меди, и золотились путём удаления с их поверхности растворённой в кислоте меди. Особенно богата керамика — кувшины и чаши, часто на трёх зооморфных ножках, украшенные лепным или полихромным узором, а также красными и чёрными рисунками (стилизованные животные, геометрический орнамент) по кремовому фону, сосуды в виде человеческих лиц, ягуаров, броненосцев, индюков, жанровые фигурки, свистульки, погремушки и т. д. В 1502 К.-Р. была открыта Х. Колумбом, с 1513 завоёвана испанцами. В 1821 была провозглашена независимость К.-Р.

Архитектура. Постройки 16—17 вв. в К.-Р. уничтожены землетрясениями и набегами пиратов. От нач. 18 в. сохранились развалины францисканской миссии в Ухарráсе (Ujarrás): широкий, низкий фасад церкви, завершённый «эспаданьей» (звонницей), зубцы с венчающими пирамидками выдают влияние *Гватемалы* (см.). Простотой и ясностью форм отличаются массивные, приземистые

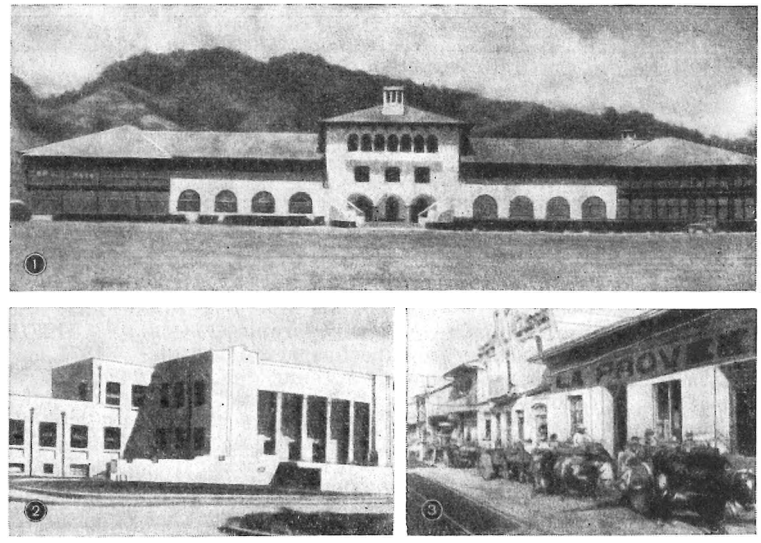
Древнее искусство Коста-Рики. 1. Терракотовая курильница. Культура Уэтар. 2. Керамическая расписная ваза с маской ягуара. Культура Чоротега. 3. Терракотовая женская фигурка. Культура Чоротега. 4. Фигура с головой ягуара. Вулканический камень. Культура Брунка. (Все — Национальный музей, Сан-Хосе).





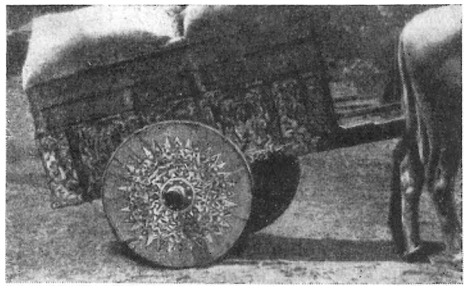
постройки францисканского монастыря в *Ороси* (1766) и церковь в *Эредии* (1797), принадлежащие к школе Антигуа (см. *Гватемала*).

Города К.-Р. (крупнейший — *Сан-Хосе*) правильно распланированы и богаты зеленью. Основной тип застройки — низкие с внутренними двориками дома из самана («адобы»), реже кирпича, окрашенные в светлые тона. В последние годы строятся одноэтажные дома из бетона, крытые рифлёным железом. Предместья («пьесас») застроены бараками и лачугами. Индейцы живут в хижинах из кольев и пальмовых листьев. Общественная и промышленная архитектура в К.-Р., находящейся в экономической зависимости от США, развита слабо. Среди наиболее интересных сооружений — Национальный театр в Сан-Хосе (1897) в духе французской эклектики и построенные в 20 в. аэропорт и Университет К.-Р. в Сан-Хосе.



Архитектура Коста-Рики. 1. Институт сельскохозяйственных наук в Турриальбе. 2. Университет Коста-Рики в Сан-Хосе. 3. Улица в Сан-Хосе.

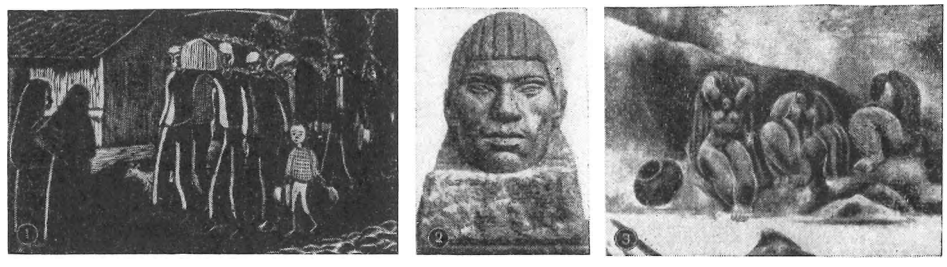
Изобразительное искусство. В колониальный период К.-Р. не имела своей художественной школы (живопись и скульптура 18 в. в церкви в *Ороси*, по-видимому, гватемальского происхождения). Во 2-й пол. 19 в. начали работать местные художники — мастер монументальной каменной скульптуры Ф. Гутьеррес (F. Gutiérrez), автор реалистических портретов и раскрашенных деревянных статуй Х. Мора Гонсалес (J. Mora González), живописец Э. Эчауди (E. Echaudi) и др. С 1920—30-х гг. формируется местная школа искусства, мастера которой опираются как на древние традиции скульптуры и росписей *ацтеков* и *майя* (см.), так и на опыт современной монументальной живописи Мексики. М. *Хименес*, автор многих сцен из жизни негров, стремился в своих картинах и скульптуре к подчёркнутой монументальности форм, ради чего часто огрублял объёмы и искажал пропорции фигур. Ф. *Суньига*, используя лапидарные, обобщённые формы ацтекской скульптуры, создаёт острохарактерные образы индейцев. Ф. *Амигетти* с помощью резких контрастов света и тени воплощает в гравюре трагические образы народной нищеты. Наряду с социально окрашенным реализмом в последние годы распространились формалистические влияния (сюрреализм, абстрактное искусство).



Повозка («каррета») с резьбой и росписью (гор од Алахуэла).

Народное искусство, сочетающее индейские и испанские традиции, представлено керамикой (изготовляемые без круга на п-ове Никоя сосуды, окрашенные в красный, чёрный и белый цвета), ткачеством (хлопчатобумажные ткани и ковры индейцев борука с односторонним тканым многоцветным узором), вышивкой, плетением (у индейцев брибри), резьбой и яркой росписью на одноосных повозках («каррета») с толстыми сплошными колёсами, расписанными зубчатыми кругами красного, жёлтого, чёрного и синего цветов.

Искусство 20 века. 1. Ф. Амигетти. «Похороны». Гравюра на дереве. 2. Ф. Суньига. «Голова индейца». Камень. 3. М. Хименес. «Глиняные горшки и купальщицы».



Лит.: S t o n e D., Introduction to the archaeology of Costa Rica, San José, 1958; A n g u l o Í ñ i g u e z D., Historia del arte hispanoamericano, t. 1—3, Barcelona—B. Aires, 1945—56; O g r i z e k D., Le Méxique. Amérique Centrale. Antilles, [P., 1955]; Contemporary artists in Latin America. 1945, Wash., [s. a.]; A m i g h e t t i F., El arte religioso en Costa Rica..., [San José], 1955.

ГОРОДА

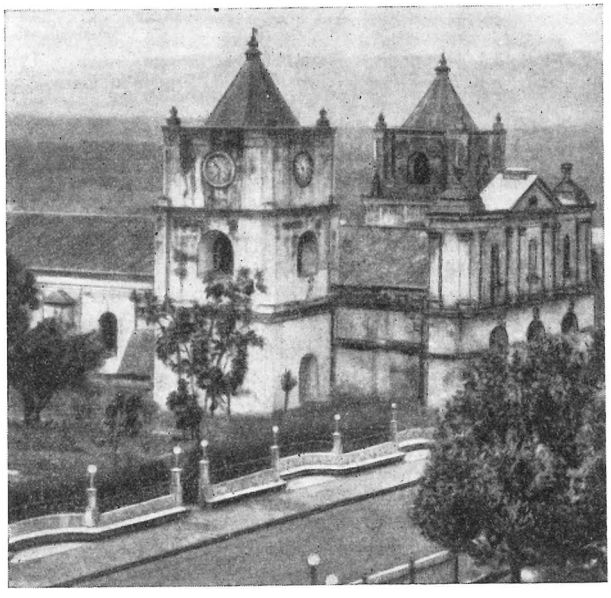
ОРО́СИ (Orosi) — г. на р. Ревентасон. Осн. в сер. 18 в. францисканцами. Мон. Сан-Хосе (1766): однонефная ц., двухъярусная колокольня с пирамид. завершением, внутр. дворик-«патио».

САН-ХОСЕ́ (San José) — г., столица К.-Р. (в 1823 перенесена из Картаго, разруш. землетрясением). Осн. в 1737/38. Планировка регул., преобладает одноэтажная застройка. Дворцы президента, епископа, Нац. дворец (1855), собор; Нац. театр (1897), украш. статуями и фресками; муниципалитет (1937), аэропорт, Ун-т К.-Р., здания в совр. стиле. Парки: Нац. (со скульпт. группой «Республики Центральной Америки») и Морасан (с павильоном «Храм музыки», классицизм).

Нац. музей, осн. в 1887: включает собр. иск-ва К.-Р. **Туземный музей** (Museo indígeno). **Гал. Нац. театра. Гал. Школы изящных иск-в. Гал. Дома художника.**

ЭРЕ́ДИЯ (Heredia) — г. в 9,6 *км* от Сан-Хосе. Осн. в 1571 на месте индейского с. Кубухуки. Приходская ц. (1797), прямоуг. в плане, с широким фасадом; укреплена двумя выступающими мощными башнями.

Приходская церковь в Эредии. 1797.



ХУДОЖНИКИ

АМИГЕ́ТТИ (Amighetti), Франсиско (р. 1907, Сан-Хосе) — живописец-монументалист и график. Окончил Школу изящных иск-в в Сан-Хосе (1924), где преподаёт. Мастер гр. на дер.

СУ́ÑЬИГА (Zúñiga), Франсиско (р. 1913, Сан-Хосе)— скульптор. Уч. (1937) у М. Родригеса Лосано в Мехико, где преподавал с 1938 в Нац. школе пластич. иск-в. Произв.: группа «Материнство» (кам., 1935) в Сан-Хосе; «Гамак» (кам., 1957), «Мексика меняющаяся и неизменная» (оникс, 1959) — оба в частн. собр., Мехико; «Тотонакский мальчик» (кам., 1936, М. совр. искусства, Нью-Йорк); рельефный фриз на фасаде Министерства путей сообщения в Мехико (1954). См. также ст. *Мексика.*

ХИМЕ́НЕС (Jiménez), Макс (1900, Сан-Хосе — 1947)— живописец и скульптор. Уч. в Париже у А. Бурделя (см. *Франция*). Произв.: «Объятие» (бр.), картина «Глиняные горшки и купальщицы».

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа изящных иск-в при Ун-те К.-Р. в Сан-Хосе, осн. в 1897.

А в т о р ы: Е. М. Томиловская (арх-ра), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во), А. М. Кантор (введение, нар. иск-во).

КРИТО-МИКЕНСКОЕ ИСКУССТВО

Крито-микенским принято называть искусство, возникшее на о-ве Крит и п-ове Пелопоннес (материковая Греция) в бронзовом веке (сер. 3-го—2-е тысячелетия до н. э.). Оно было порождено мощной цивилизацией, существовавшей с эпохи неолита в бассейне Эгейского моря. Иногда отождествляемое с *эгейским искусством* (см.), К.-м. и. является лишь его последней и высшей стадией. Тщательное изучение крито-микенской культуры, проведённое после 2-й мировой войны (новые археологические открытия, дешифровка письменности 15—12 вв. до н. э. и т. д.), позволило исследователям сделать предположение, что К.-м. и. (завершившее своё существование в 12 в. до н. э.) может считаться также ранней фазой искусства Древней Греции (см. *Греция* Д р е в н я я). Преемственная связь К.-м. и. и греческого искусства гомеровского периода (11—8 вв. до н. э.) прослеживается особенно чётко в расписной керамике и архитектуре (последовательная эволюция вазописи от позднемикенской к вазописи «геометрического стиля» 9—8 вв. до н. э.; сохранение в жилищной и культовой архитектуре гомеровского периода «мегарона», распространённого в микенском зодчестве архитектурного типа). Вместе с тем собственно древнегреческое искусство, формируясь на иной исторической основе, выдвигает ряд новых художественных принципов, незнакомых К.-м. и.

В К.-м. и. высокого развития достигли архитектура (большие дворцы, укрепления, шахтовые и купольные гробницы), монументально-декоративная живопись (фреска) и скульптура (рельефы в камне и стукко), мелкая пластика (из бронзы, камня, слоновой кости, фаянса), вазопись, торевтика. Основными крито-микенскими художественными центрами были: на о-ве Крит — города Кнос и Фест, достигшие расцвета в 17—15 вв. до н. э.; на п-ове Пелопоннес — города Микены, Тиринф и Пилос, пережившие подъём между 16 и 13 вв. до н. э.

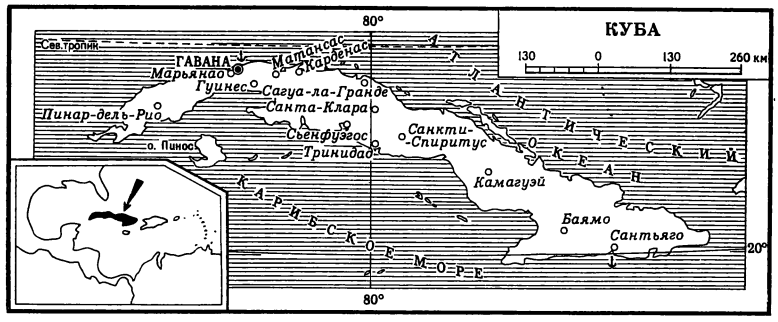
Сведения об открытых в этих городах памятниках архитектуры и изобразительного искусства см. в статье *Греция*, раздел «Города. Селения. Острова. Архитектурные памятники».

Подробная характеристика К.-м. и. даётся в статье «Эгейское искусство».

КУБА

(РЕСПУБЛИКА КУБА. REPÚBLICA DE CUBA)

Территория Республики Куба — государства в Вест-Индии, занимающего о-в Кубу и прилегающие о-ва (Пинос и др.),— сохранила памятники искусства индейцев гуанахатабеев (культура которых развивалась на З. о-ва примерно с 5 в.) — пещерные росписи в горах Сьерра-Кемадос и на о-ве Пинос, резные орнаментированные жезлы и др.; земледельческие аравакские народы (их неолитическую культуру на В. о-ва относят к 5—10 вв.) — сибонеи и таино — оставили керамику (сосуды со светлой криволинейной росписью, лепными зооморфными или антропоморфными изображениями, статуэтки людей и животных), каменные и деревянные изображения духов («семи́»), пещерные росписи на горе Туавакай. Индейцы строили «бои́о» (прямоугольные в плане жилые постройки с двускатной или четырёхскатной крышей), «каней» (круглые в плане постройки с коническим покрытием, служившие храмом или жилищем племенного вождя —«касике»), платформы на сваях, служившие для хранения продуктов. Из пальмовой древесины делали каркас, из коры и тростника — стены; крышу покрывали пальмовыми листьями. Постройки скреплялись лианами. От 5 до 50 односемейных домов составляли посёлок с площадкой для церемоний («батей») в центре. Боио и платформы «барбакоа» надолго сохранились в сельской архитектуре К.

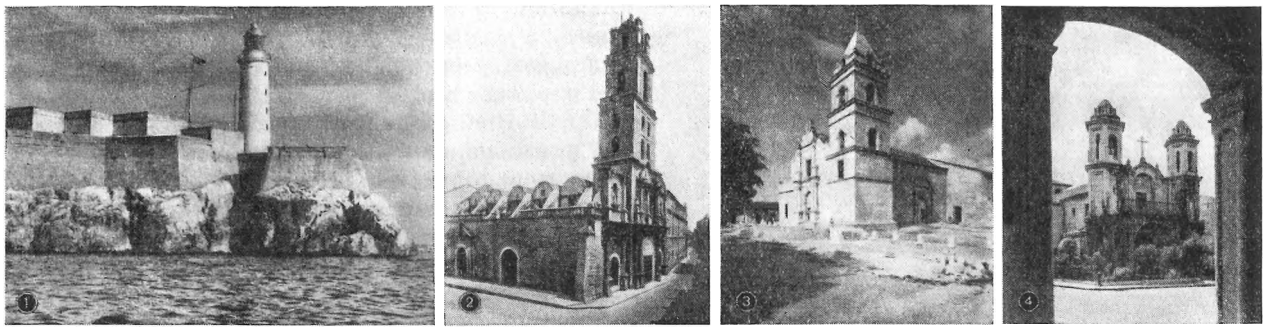


В 1492 К. была открыта Х. Колумбом, с 1511— завоёвана испанскими колонизаторами. Индейцы были истреблены, и потомки их сохранились лишь в провинции Орьенте. В 1898 К. освободилась от испанского господства, но была закабалена США. 1 января 1959 на К. совершилась народная революция; К. стала первым в Зап. полушарии государством, строящим социализм.

Резной деревянный идол. Культура таино. Антропологический музей Л. Монтане. Гавана.

Архитектура. В 1512—15 испанцы основали на К. семь укреплённых поселений (будущие города *Гавана*, *Сантьяго*, *Тринидад* и др.) с прямоугольной сетью улиц и площадью в центре, где строились церковь и ратуша. Образцами для жилых построек служили индейские хижины. Сооружались и крепости для защиты от пиратов. Колониальная архитектура К. сформировалась в 17 в., гл. обр. под влиянием зодчества *Мексики* (см.) и провинциальных городов Андалусии (см. *Испания*). Тогда же сложился тип кубинского жилого дома — одноэтажного (реже двухэтажного), прямоугольного в плане, с внутренним двором, окружённым навесом, а в богатых

Крестьянская хижина («боио»).

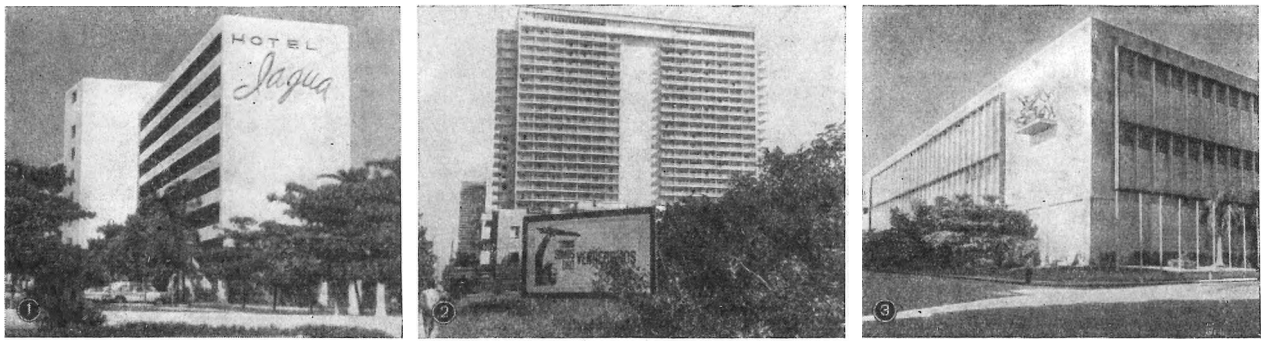


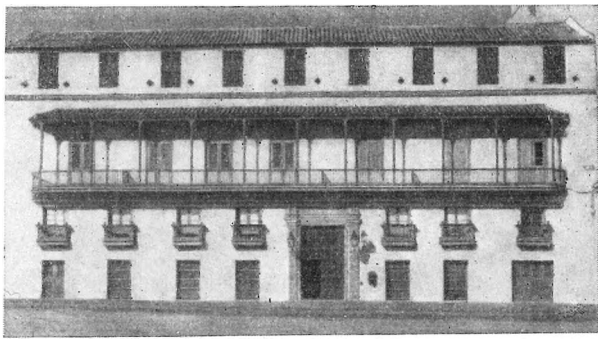
Архитектура колониального периода. 1. Крепость Эль Морро в Гаване. 1589—1630, маяк—1845. 2. Церковь Сан-Франсиско де Асис в Гаване. 1719—37. 3. Церковь в Санта-Мария-дель-Росарио (провинция Гавана). 1760—66. 4. Церковь Санто-Кристо дель Буэн Вьяхе в Гаване. 1640, фасад—1752.

домах — арочной галереей. Каменные стены штукатурились, белились, а позднее окрашивались в жёлтые или охристые тона, сочетавшиеся с красноватой черепицей, голубыми или зелёными деревянными дверями, оконными решётками, оградами балконов. Церкви 17 в. были скромными по размерам и убранству, обычно однонефными (боковые нефы пристраивались позднее), с одной прямоугольной в плане башней. Строгие фасады украшались криволинейными фронтонами и обрамлениями порталов (фронтоны на колоннах или пилястрах), а интерьеры — резьбой по дереву на потолках и на алтарях. Возводились мощные крепости — в Гаване (обнесённой тогда же стенами), Сантьяго и др. В 18 в. с оживлением торговли с Испанией и подъёмом сахарной и табачной промышленности строительство расширилось. Под воздействием испанского барокко церковные фасады обогащались колоннами, нишами со скульптурой, консолями, фигурными окнами и фронтонами. Перекрытия церквей бывали деревянными с восьмигранной имитацией купола над средокрестием. Но строились и церкви «эрререско» (см. *Испания*) с каменными сводами и куполами — в Гаване, Тринидаде, Камагуэе (Camagüey). Собор в Гаване (1748—77) — ярчайший памятник барокко на К., был построен в традициях Ф. Борромини (см. *Италия*). Больше классической сдержанности в облике общественных зданий Гаваны — Каса де Гобьерно (дом губернатора; 1776—92) с красивой двухъярусной галереей во дворе и Каса де Корреос (почта; 1770—92). Частные дома стали крупнее (2—3 этажа) и импозантнее (портал, балкон, выходящая на площадь аркада, полуциркульные арки с цветными витражами в окнах верхнего этажа). Архитектура классицизма 19 в. на К. получила развитие гл. обр. в Гаване, начавшей разрастаться за пределами городских стен. В провинциальных городах до конца 19 в. сохранялись старые традиции, хотя и здесь был построен ряд общественных зданий в стиле классицизма.

В начале 20 в. традиционный дом «колониального» типа сменился постройкой без внутреннего двора, начали строиться многоэтажные здания, гл. обр. в Гаване. В строительстве общественных зданий и загородных вилл господствовали эклектика (здание телефонной компании в стиле испанского «платереско», 1921, Л. Моралес, L. Morales, р. 1887; Национальный Капитолий в духе вашингтонского Капитолия, 1925—29; оба в Гаване) и «стиль модерн». После 1925 про-

Архитектура Кубы 20 в. 1. Каньяс Абриль и Непомечие. Отель «Хагуа» в Сьенфуэгосе. 1958—59. 2. Отель «Гавана Либре» в Гаване. 1958—59. 3. А. Родригес Пичардо. Дворец изящных искусств (Национальный музей) в Гаване. 1954.

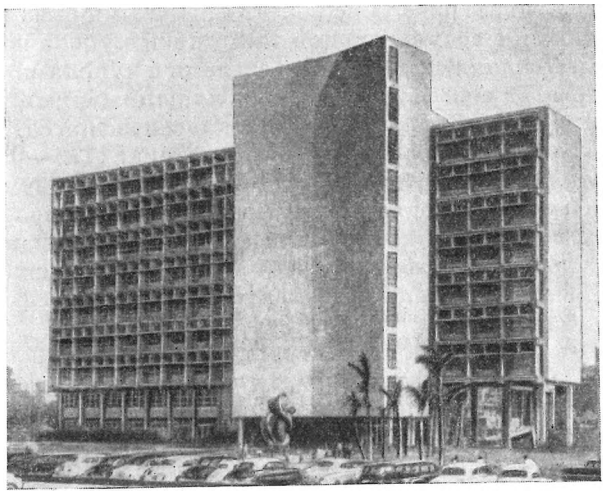




Дом Педросо в Гаване. 1780.

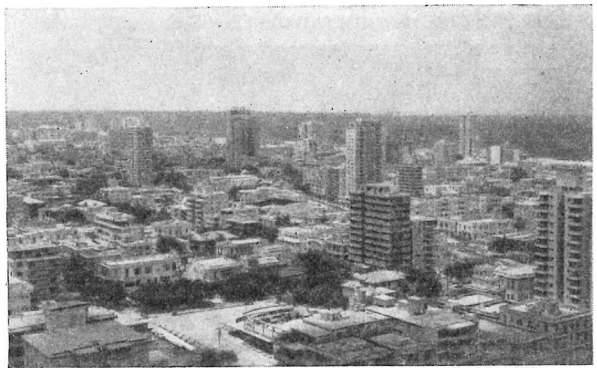
являлись влияния новых архитектурных течений, а также подражание американским небоскрёбам (контора «Бакарди» в Гаване, 1929, Э. Родригес Кастельс, E. Rodríguez Castels, р. 1887). В 1940—50-х гг. архитекторы К. создают ряд новаторских зданий современного типа, мастерски используя монолитный железобетон, соединяя достижения функционализма с требованиями кубинского климата (жалюзи, солнцезащитные решётки, вентиляционные шахты); строятся пересекающиеся под углом или криволинейные в плане многоэтажные корпуса; широко применяется цвет. Таковы здания обществ социального обеспечения — медицинского (1952—55) и зубоврачебного (1951—54, оба — А. *Кинтана* и др.), финансового арбитража (1951—54, А. *Капабланка*), Дворец изящных искусств (1954, А. Родригес Пичардо, A. Rodríguez Pichardo, р. 1918), 39-этажное здание Фокса с 375 квартирами и комплексом обслуживающих учреждений (1956) — все в Гаване; отель «Хагуа» в *Сьенфуэгосе* (1958—59). Многоквартирные дома и особняки, строившиеся в крупных городах и на курортах, разнообразны по формам, материалам и цветовым решениям. Но тем резче сказывались отсутствие единого плана застройки городов и пренебрежение к нуждам бедноты. Большинство кубинцев не имело своего жилья, сотни тысяч ютились в ветхих «каса де весиндад» и бараках — «конвентильо», разрастались районы трущоб.

А. Капабланка. Здание Министерства промышленности (бывшее здание финансового арбитража) в Гаване. 1951—54.

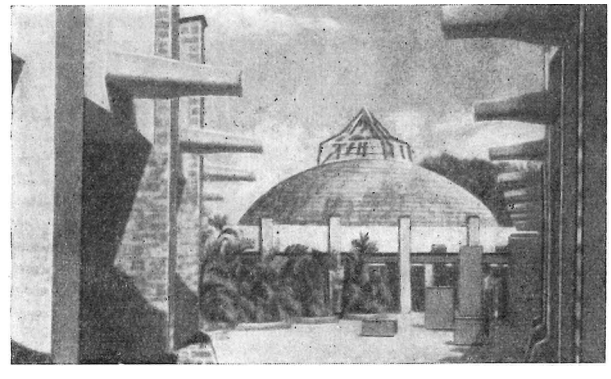


После победы революции 1959 архитектура К. получила общенародную социалистическую направленность, развернулось массовое планомерное строительство. Принцип микрорайонирования в застройке городов позволяет чётко организовать комплексное обслуживание населения. В крупном жилом массиве в вост. Гаване (Гавана-дель-Эсте; начат в 1959), были применены свободная планировка с обилием разнообразных перспектив, сочетание 11—12-этажных домов галерейного типа и 4-этажных секционных домов с 1—2-этажными зданиями школ, детских садов, торгового и культурного центров, спортивными площадками, бассейнами, партерным озеленением и архитектурой малых форм. Разнообразные сочетания типовых секций, характерные для архитектуры К. галереи, лоджии, открытые лестницы, козырьки, балконы, богатство цветовых решений придают зданиям индивидуальный облик.

Вид района Ведадо в Гаване.

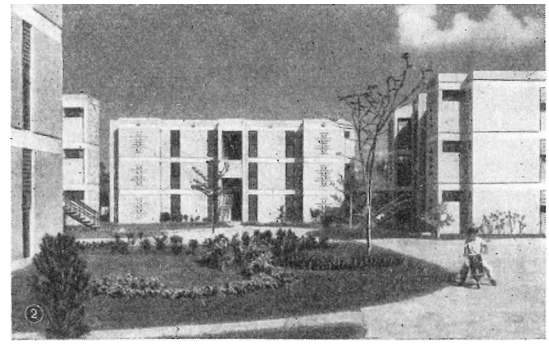


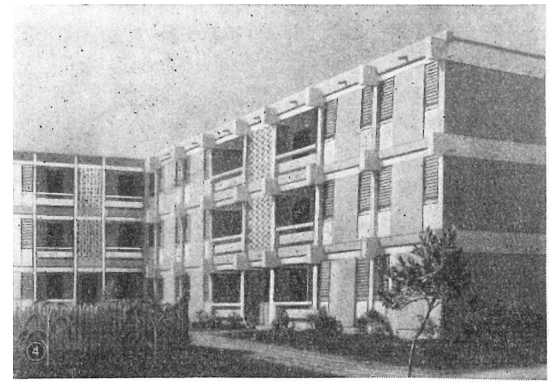
Р. Порро. Часть ансамбля Школы искусств в Гаване. 1963.



На месте трущоб строятся и другие жилые массивы и культурные центры с залами для собраний и спорта: массив «Камило Сьенфуэгос» в Санта-Кларе (Santa Clara), городки из 500 домов в Камагуэе и Мансанильо (Manzanillo, провинция Орьенте), городок Нуэва-Виста-Алегре (из тысячи 3—4-этажных секционных домов и одноэтажных коттеджей) в Сантьяго, комплексы 1-этажных блокированных домов с хозяйственными двориками и т. д. Крупными оригинальными по замыслу комплексами являются Университетский городок (начат в 1960) и Школа искусств (1963) под Гаваной. Построены тысячи школ — городских и сельских, с корпусами классов, мастерских и спортивных залов, соединённых лестницами и галереями, больницы в Гаване, Сантьяго, Камагуэе и др. городах, десятки сельских медицинских центров и больниц. Ведётся интенсивное строительство крестьянских жилищ, сменяющих хижины («бохио»). Новые комплексы сельскохозяйственных кооперативов и народных имений включают 1—2-этажные дома с лоджиями и террасами (конструкция — каркас из железобетонных стоек с заполнением из бетонных плит), магазины, столовые, клубы, медицинские и учебные здания. Среди новых промышленных сооружений К.— прядильная фабрика в Хиваре (Gibara, провинция Орьенте), завод в Санта-Кларе, фабрика пластмасс в Гаване и др. На побережье и в горах созданы зоны отдыха для трудящихся с пляжами, спортивными площадками, клубами, кафе, ресторанами, гостиницами и небольшими сдающимися в аренду коттеджами. Курортные постройки особенно разнообразны по композиции, силуэту, формам перекрытий и расцветке. С 1961 усиливается индустриализация строительства, сложные по конфигурации дома из монолитного железобетона заменяются более простыми и экономичными типовыми домами из сборного железобетона. В новой архитектуре К. (Р. М. Франко, R. M. Franco, Ф. Салинас, F. Salinas, Р. Порро, R. Porro, и др.) функциональные задачи удачно сочетаются с эстетическими, стандартные элементы умело варьируются, чётко выраженные конструкции служат важным средством художественной выразительности.

Архитектура революционной Кубы. 1. Микрорайон № 1 в жилом массиве Гавана-дель-Эсте в Гаване. 1959—60. 2. Жилой район Виртудес в Санта-Кларе. 3. Школа жилого района 30 ноября в Сантьяго. 4. Жилой дом в районе 26 июля в Камагуэе.





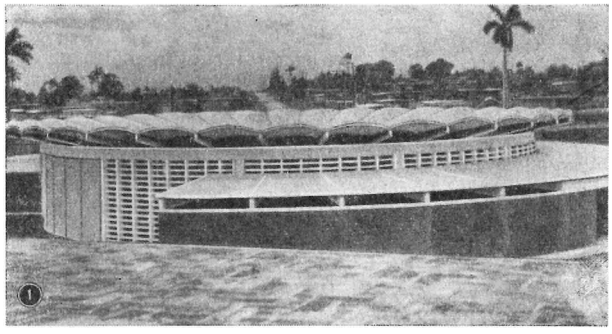
Изобразительное искусство. К первым памятникам искусства на К. относятся виды о-ва, исполненные иностранными гравёрами 17 в., немногие образцы церковной деревянной скульптуры и живописи, резьба на алтарях 18 в. Основоположник кубинской гравюры Ф. Х. Баэс (F. J. Baes, 1748—1828) создавал станковые религиозные гравюры, виньетки, иллюстрации, этикетки для сигар. Живопись К. сформировалась на рубеже 18—19 вв. под влиянием испанской. Х. Н. де ла Эскалера (J. N. de la Escalera, 1734—1804) писал церковные фрески и картины в духе Б. Э. Мурильо (см. *Испания*), а также портреты. Мастером реалистического портрета был В. Эсковар (V. Escobar, 1757—1834). Основатель Академии Сан-Алехандро в Гаване (1818) Х. Б. *Вермай* следовал как академизму своего учителя Ж. Л. Давида (см. *Франция*) в исторических и религиозных композициях, так и его реализму в портретах. К академической традиции примыкал и

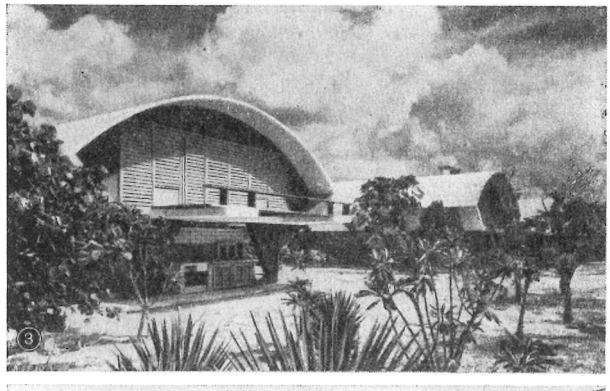
Х. Перовани (J. Perovani, 1765—1835). В 1-й пол. 19 в. рост освободительного движения пробудил интерес художников к своей стране, к жизни народа. В это время выступили «бытописатели» («костумбристы») — графики и живописцы, стремившиеся к верному изображению быта и природы К. Они создавали виды кубинских городов и местностей, как И. Гарнерай (H. Garneray, 1783—1858) и Э. Лапланте (E. Laplante), или специализировались, как Ф. Миале (F. Miahle, 1800—68), на жанровых сценах. В. П. де *Ландалусе* принадлежат остроумные и характерные сцены народной жизни, а также политические карикатуры. Им создан популярный персонаж Ливорио — собирательный тип смышлёного и простодушного креола. Вслед за «костумбристами» к бесхитростному изображению пейзажей К. и бытовых сценок обращались графики-профессионалы и народные мастера, выполнявшие серии гравюр и литографий для сигарных этикеток. Пейзажисты сер. и 2-й пол. 19 в.— Э. Чартранд (E. Chartrand, 1825—89), Ф. Сиснерос (F. Cisneros, 1823—78), В. Санс Карта (V. Sanz Carta, 1850—98), соединяли академические традиции с живописными эффектами французского романтизма. В конце 19 в. сохранялись традиции как академической композиции (М. Мелеро, M. Melero, 1836—1907), так и портретной, пейзажной и жанровой живописи предшествовавшего периода (Х. Х. Пеоли, J. J. Peoli, 1825—93; Э. Кольясо, E. Collazo, 1850—96; Х. Х. Техада, J. J. Tejada, 1867—1943). Тогда же выступил Х. де Вильяльта Сааведра (J. de Villalta Saavedra, р. 1865), первый значительный скульптор К.

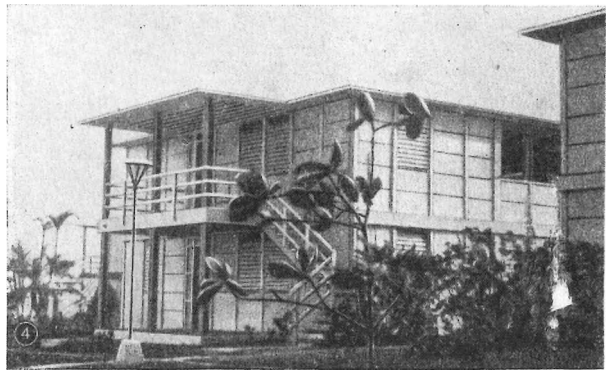
На рубеже 19—20 вв. свержение испанского ига и национальная консолидация народа К. послужили стимулом для напряжённых поисков национального своеобразия кубинского искусства, новых образов и художественных форм. В искусство К. проникают темы освободительной борьбы; одновременно усилилось воздействие современных школ — испанской и парижской. Автор патриотических картин А. *Менокаль* и пейзажист А. Родригес Морей (A. Rodríguez Morey, р. 1874) во многом следовали академическому романтизму; позднее Э. Вальдеррама (E. Valderrama, р. 1892)

Х. Н. де ла Эскалера. «Св. Иосиф с младенцем Христом». 1792. Национальный музей. Гавана.

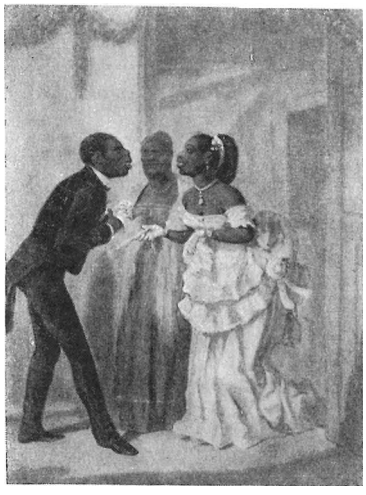
Архитектура революционной Кубы. 1. Магазин в народном имении «Камило Сьенфуэгос». 2. Улица в народном имении «Братья Саинс». 3. Дачи пансионата на народном пляже Хивакоа. 4. Дом из сборного железобетона в народном имении «Лос Пинос».



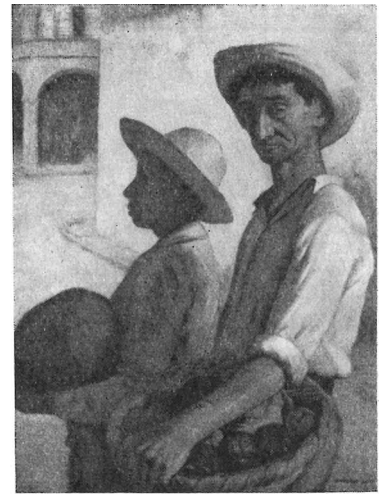




и Д. Рамос (D. Ramos, 1894—1956) соединяли академические приёмы с высветленной импрессионистической гаммой. Крупнейший кубинский живописец-реалист Л. *Романьяч* творчески развивал традиции «костумбристов», используя достижения новой европейской живописи. Его картины (серьёзные и яркохарактерные народные образы, пейзажи К.) написаны в светлой звучной пленэрной гамме, со смелым применением холодных сероватых тонов. Вокруг Романьяча объединялись молодые художники, искавшие новых путей в живописи. В выразительных, пластичных жанровых сценах и фигурах Р. Лоя (R. Loy, p. 1894) и М. Веги (M. Vega, p. 1892) ощущается влияние новой испанской живописи, в суровой, экспрессивной живописи и графике Э. Каравии (E. Caravia, p. 1905)—воздействие искусства Мексики. С 1924 многие живописцы К. выступают против консервативных канонов академизма. Влияние неоклассицизма, кубизма, фовизма не помешало им сохранить веру в ценность окружающего мира и зрительную конкретность образов. Картины одного из родоначальников современной кубинской живописи В. *Мануэля* проникнуты лирическим раздумьем о красоте родной земли и народного характера. Точно и осязательно передаёт явления обыденной жизни А. *Гатторно*. С тёплой симпатией, в духе наивного примитива трактует сцены народного быта Э. *Авела*. Образы кубинцев в жанровых картинах и портретах Х. *Арче* наделены большой силой интеллекта, сосредоточенностью. В декоративных натюрмортах и росписях (на фасаде Министерства промышленности в Гаване) Амелии *Пелаэс* плоскостные, обведённые чёрным контуром пятна чистого цвета близки не только к французскому фовизму, но и к традиционным кубинским витражам. Искусство К. *Энрикеса* было откликом на трагические стороны народной жизни: напряжённый, резкий колорит, экспрессивные мазки передают стремительность движения, ожесточение борьбы. На полуфантастических полотнах Ф. *Понсе де Леон* измождённые, вытянутые фигуры выступают, как мираж, из серебристого, излучающего свет фона. Увлечение монументальной живописью Мексики ощущается в ранних полотнах *Марьяно*, Р. Портокарреро (R. Portocarrero, p. 1912), М. Карреньо (M. Carreño, p. 1913), К. Бермудеса (C. Bermúdez, p. 1914), выступивших в сер. 1930-х гг. и создавших ряд фресок и мозаик для общественных зданий. Но, в отличие от мексиканской, монументальная живопись предреволюционной К. была во многом декоративной, лишённой большого общественного звучания. В 1940—50-х гг.

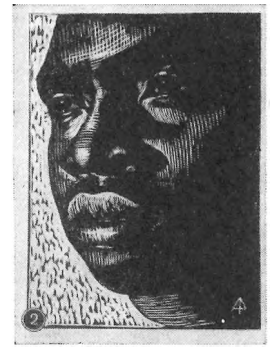


В. П. де Ландалусе. «Визит». Национальный музей. Гавана.



Р. Лой. «Продавец фруктов». 1941. Собрание художника.

Графика революционной Кубы. 1. А. Поссе. «Милисианос». Гравюра. 2. А. Поссе. «Лицо». Гравюра. 3. К. Гонсалес. «Рыбаки из Вихо». Гравюра. 4. А. Бенитес. «Хесус Менендес». Рисунок.



живопись К. захлестнула волна абстракционизма (В. Лам, W. Lam, р. 1902, и др.), против которого активно выступили передовые деятели кубинской культуры. В 20 в. ряд значительных реалистических произведений создали скульпторы Э. Бетанкур (E. Betancour, 1893—1942), Рита Лонга (R. Longa, р. 1912), Ф. Хелаверт (F. Gelabert, р. 1904), Ф. Боада (F. Boada, р. 1902). Для скульпторов-реалистов Х. Х. *Сикре* и Т. *Рамоса Бланко* характерны обобщённые народные образы, ярко выражающие национальный характер. Модернистические влияния сказались в ряде работ крупных скульпторов Э. Родригеса (E. Rodríguez, р. 1917) и Д. Равенета (D. Ravenet, р. 1905).

О. Янес. «Накрепко вместе с Фиделем!». Плакат.

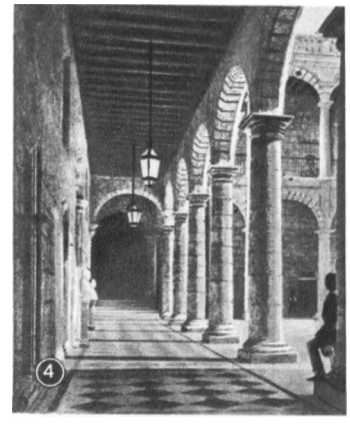
С победой народной революции 1959 оживилась художественная жизнь К., была создана сеть художественных кружков, классов, школ-студий, возникли новые творческие объединения. Успешно развиваются новые для К. виды искусства — политический плакат и революционная графика. Агитационные и сатирические плакаты стали неотъемлемой частью жизни К. При Союзе писателей и художников К. создана мастерская плаката во главе с К. *Гонсалесом*. Пафос революционной борьбы объединяет изысканные по цвету и рисунку плакаты Р. Кинтаны (R. Quintana, р. 1927), яркие, броские плакаты О. Янеса (O. Janes, р. 1926), живописцев старшего поколения — Марьяно, Портокарреро и др. Высокими художественными достоинствами обладает и киноплакат. В революционной графике К., тяготеющей к обобщённым символическим образам, динамике и смелым контрастам, большая роль принадлежит К. Гонсалесу. Видными кубинскими графиками являются также А. Арментерос (A. Armenteros, р. 1907), А. Поссе (A. Posse, р. 1917), Х. Риголь (J. Rigol, р. 1912) и др. В живописи, где сильны ещё формалистические течения, также стали появляться произведения на революционные темы, созданные С. Кабрерой Морено (S. Cabrera Moreno, р. 1923), А. Бенитесом (A. Benítez, р. 1924), Янесом и др.

Живопись Кубы. 1. Л. Романьяч. «Гадалка». Национальный музей. Гавана. 2. М. Карреньо. «Фруктовая лавка». Собрание художника. 3. А. Гаттorно. «Сьеста». 1939. Собрание художника.

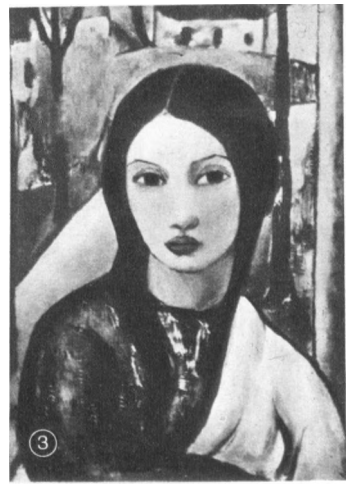
Лит.: Общие работы.— Куба. Ист.-этнографические очерки, 2 изд., М., 1961; Sánchez de Fuentes y Peláez E., Cuba monumental estatuaria y epigráfica, Habana, 1916; De Castro M., El arte cubano colonial, Habana, 1950; «Artes plásticas», 1960, № 2; Castro Rus F., Palabras a los intelectuales, La Habana, 1961.

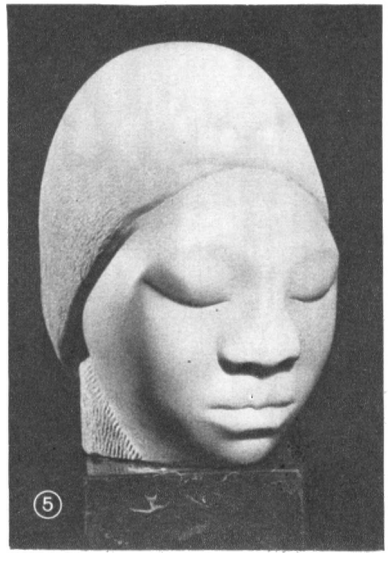
Архитектура.— Филиповская Н., Архитектура революционной Кубы, «Архитектура СССР», 1963, № 6; Иконников А. В., Архитектура революционной Кубы, «Строительство и архитектура Ленинграда», 1964, № 5; Weiss y Sánchez J. E., Arquitectura cubana colonial, La Habana, 1936; его же, Arquitectura cubana contemporánea, La Habana, 1947; серия—Los monumentos nacionales de la República de Cuba, v. 1—3, La Habana, 1959—60.

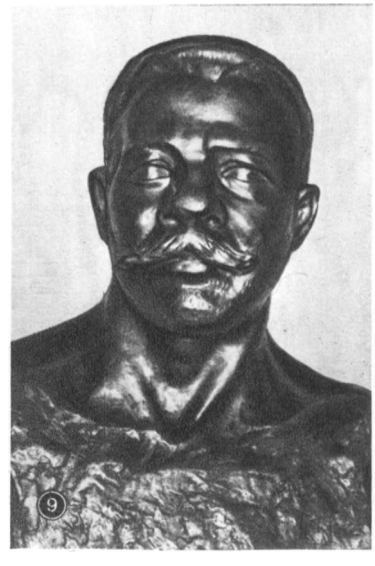
Изобразительное искусство.— Графика Кубы. Каталог, М., 1960; Живопись Кубы. Каталог, М., 1962; Маринельо Х., Беседа с нашими художниками-абстракционистами, пер. с испан., 2 изд., М., 1963; Плакаты Кубы, «Ху-



КУБА. Архитектура. **1.** Пласа де ла Катедраль в Гаване: в центре — собор (1748—77); слева — б. дом графа де Аркос, справа — б. дом маркиза де Агуас Кларас (оба — 18 в.). **2.** Дома колониального периода в Тринидаде. **3.** Пласа де Армас в Гаване: в центре — муниципалитет (Каса де Гобьерно; 1776—92), справа — почта (Каса де Корреос; 1770—92). **4.** Дворик (патио) муниципалитета в Гаване. **5.** А. Кинтана, М. Рубио, А. Перес Беато. Здание зубоврачебного общества социального обеспечения в Гаване. 1951—54. **6.** Р. Отеро и др. Национальный Капитолий в Гаване. 1925—29. **7.** Жилой массив Гавана-дель-Эсте в Гаване. Начат в 1959.







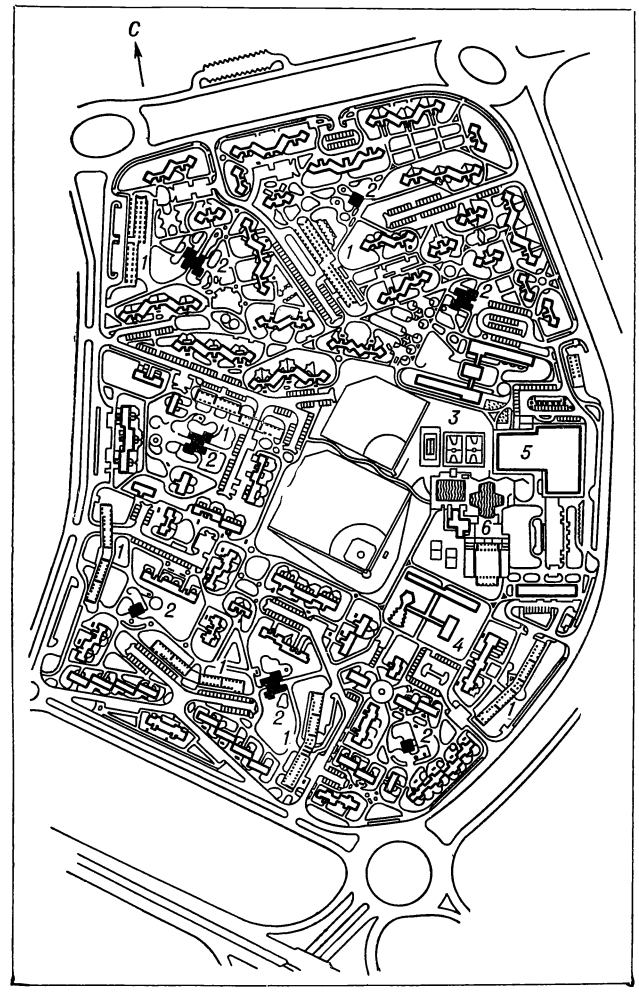
КУБА. Изобразительное искусство. **1.** В. Эсковар. Портрет Акилины Бермудес-и-Эсковар. **2.** Л. Романьяч. «Последний залог». 1911. **3.** В. Мануэль. «Цыганка тропиков». 1929. **4.** К. Энрикес. «Похищение мулаток». 1938. **5.** Т. Рамос Бланко. «Внутренняя жизнь». Мрамор. **6.** Э. Авела. «Крестьяне». 1938. **7.** Х. Х. Сикре. Портрет Хосе Марти. Бронза. **8.** Х. Арче. «Моя жена и я». 1937. **9.** Э. Бетанкур. Портрет генерала А. Масео. Бронза. (Все — в Национальном музее, Гавана).

дожник», 1963, № 5; Mañach J., La pintura en Cuba, La Habana, 1926; De Soto y Sagarra L., La escultura en Cuba, La Habana, 1927; Exposición de arte en la Universidad de la Habana: 300 años de arte en Cuba, La Habana, 1940; Siqueiros D., Los artistas modernos cubanos, La Habana, 1943; Gómez Sicre J., Pintura cubana de hoy, La Habana, 1944; De Soto L.,La escultura cubana contemporánea, La Habana,1945; Habana. La pintura colonial en Cuba. Exposición en el Capitolio Nacional, La Habana, 1950; La pintura y la escultura en Cuba. Ed. E. Valderrama y Peña, Habana, 1953; De la Torriente L., Estudio de las artes plásticas en Cuba, La Habana, 1954; Pérez Cisneros G., Características de la evolución de la pintura en Cuba, La Habana, 1959; El grabado cubano contemporáneo. Exposición, La Habana, 1962; Kubanische revolutionäre Graphik, Dresd., 1962.

ГОРОДА

ГАВА́НА, Ла-Авана (La Habana),— столица К. Осн. в 1514—15 на юж. побережье, в 1517—19 перенесена на сев.-зап. берег о-ва. С 1552 — адм. центр о-ва. В ст. части Г. (к З. от бухты) — ст. замкнутые пл. (Пласа де Армас и др.) и новые открытые пл. с партерным озеленением, живописные узкие ул. с лоджиями (радиальные, идущие от Пласа де Армас, и дуговые). Постройки 16 в.: дозорная башня Сан-Ласаро (1556), части крепостей — Ла Реаль Фуэрса (1568—89, М. Асейтуно); Сан-Сальвадор де ла Пунта (начата в 1589) и **Эль Морро** (Трес Рейес; 1589—1630, маяк — 1845) — обе Х. Б. Антонелли, М. Асейтуно, Ф. Калона. Постройки 17 в.: фрагменты гор. стен (начаты в 1674); крепости Кохи́мар и Ла Чоррера (обе — 1646); дома — епископа, М. де ла Торре, М. Кальво де ла Пуэрта, дом на Синко Эскинас дель Анхель; церкви — Сан-Агустин (1633), Эспиритю-Санто (1638), Санто-Кристо дель Буэн Вьяхе (1640, фасад —1752); мон.— Сан-Франсиско (1638—44), Санта-Клара (осн. в 1634; ц.—1644), Санто-Доминго (1643—44; ц.— ок. 1650). Постройки 18 в.: семинария Сан-Карлос-и-Сан-Амбросио (1768); **Каса де Гобьерно** (дом губернатора, ныне муниципалитет; 1776—92) и Каса де Корреос (почта; 1770—92) — обе П. Медина, С.Аварка,А.Фернандес Тревехос; крепости — Сан-Карлос де ла Кабанья (1763—74), Атарес и Эль Принсипе (начата в 1774) — все при участии С. Аварки и А.Фернандеса Тревехоса; **собор** (1748—77,барокко); мон.—Сан-Франсиско (ц.и клуатр, 1720—53) и Санто-Доминго (ц., 1728—48, Л. Камачо)— оба в р-не Гуанавакоа, Белен (ц., 1712—18); церкви— Санта-Тереса (1700—50), Сан-Франсиско де Асис (1719—1737), Сан-Франсиско де Паула (1730—45), Нуэстра Сеньора де ла Мерсед (ок. 1755); дома — Агуас Кларас, Ломбильо (1746), Харуко (1753), Педросо (1780). В 19 в. Г. расширилась к Ю. и З. (р-ны Серро, Ведадо, планировщик А. М. де ла Торре) за пределы гор. стен (снесены в 1880), были благоустроены центр. р-ны, созданы парадные ансамбли. Постройки: храм Темплете (1827—1828, А. М. де ла Торре, классицизм), театр Такона (1834—38, Д. А. Майо), капелла на кладбище Колумба (1871); дворцы — Альдама (1838, Р. Каррера), Сантовения (1840), Пинар дель Рио (1854), Каса Море (1865, Э. Райнери Соррентино). В 20 в. Г. на С.-З. сливается с утопающими в зелени р-нами особняков и вилл — Марьянао и Мирамар, и поглощает ряд пос. на Ю. План регулирования застройки (1922, П. Мартинес Инклан) не был принят, но был реконструирован ряд р-нов. Застройка Ведадо 15—30-этажными зданиями создала ритмически богатый силуэт Г., её живописный «морской фасад». Были созданы обширные озелен. площади, проложены широкие магистрали (в т. ч. скоростная магистраль — набережная Малекон), под бухтой — тоннель к вост. берегу (1953, инж. Х. Менендес). Постройки: президентский дворец (1912—17, Р. Марури, П. Бела); клубы — продавцов (1912, А. Амиго), Галисийский (1915, бельг. арх. Бело), Астурийский (1925, М. Бусто); отель «Пресиденте» (1920, А. Телья), Кубинская телеф. компания (1921, Л. Моралес), театр «Аудиторию́м» (1925, М. А. Моэнк), **Нац. Капитолий** (1925—29, Р. Отеро и др.), небоскрёб «Бакарди» (1929, Э. Родригес Кастельс); детская больница и родильный дом (1931) и Нац. б-ка «Хосе Марти» (1949) — обе Э. Говантес; клиника для работниц (1940, Э. де Сото), радиоцентр (1942, дель Хунко, Гастон и Домингес), Дворец трудящихся (1944, Рауль и Авелино Масиас), Министерство путей сообщения (1950, Гастон и Гомес Сампера); **здания об-в**

План микрорайона № 1 в жилом массиве Гавана-дель-Эсте. 1959—60. Архитекторы Р. Каранса и др.: 1 — многоэтажные жилые дома галерейного типа; 2 — детские сады; 3 — начальная школа; 4 — средняя школа; 5 — торговый центр; 6 — клубный и спортивный центры.



соц. обеспечения — медицинского (1952—55) и зубоврачебного (1951—54) — оба А. *Кинтана*, М. Рубио и А.Перес Беато; еврейская община (1951) и **финансовый арбитраж** (ныне Министерство пром-сти; 1951—54) — оба А. *Капабланка*; кабаре «Тропикана» (1952, М. Борхес), Дворец изящных иск-в (Нац. музей; 1954, А. Родригес Пичардо), здание Фокса (1956, Э. Гомес Сампера); отели «Гавана Либре» и «Гавана Ривьера» (1958—59). После революции 1959 начаты планировочные работы, построены жилой р-н **Гавана-дель-Эсте** (начат в 1959,Р. Каранса и др.), студенч. общежитие (начато в 1959, Кинтана), детский госпиталь (начат в 1959, Моэнк и Кинтана), спортивный комплекс с залом и крытой ареной (начат в 1959, Арройо и Менендес), Ун-тский городок (начат в 1960), Школа иск-в (1963, Р. Порро, В. Гаратти, Р. Готарди).

Фонтан «Ла Индия» («Ла Нобле Гавана»; 1837, Дж. Гаджини). Пам.: Фердинанду VII (1835, Альварес Перейра и Сола́), Х. Колумбу (1860—62, Дж. Кукьяри); студентам-мученикам (1889), Ф. де Альбеар (1887), Х. Марти в Центр. парке — все Х. де Вильяльта Сааведра; А. Масео (1916, Д. Бони), А. Родригесу (1919, Дж. Николини), Х. М. Гомесу (1927, К. Николи), Х. Марти на пл. Революции (1943, выс. 70 *м*, скульптор Х. Х. *Сикре*, арх. А. Меса), К. М. де Сеспедес (1955, С. Лопес Меса), Э. Хемингуэю (1962, Ф. Боада).

Нац. музей, осн. в 1913: богатое собр. зап.-европ. живописи, др.-егип., др.-греч., рим. иск-ва, осн. колл. иск-ва К. **Антропологич. музей Л. Монтане** (L. Montané), осн. в 1903: собр. пам. культуры индейцев К., а также нар. иск-ва Америки, Азии, Африки. **Гал. г. Гаваны**, осн. в 1962: совр. иск-во К. **Музей Революции**, осн. в 1963. **Наполеоновский музей** (Museo Napoleónico), осн. в 1961: пам. культуры времени Наполеона I. **Музей нар. иск-ва. Музей иск-ва 18 в.**, осн. в 1962: фарфор, мебель и др.

Лит.: Wright J., Historia documentada de San Cristóbal de la Habana, v. 1—2, La Habana, 1929; Pérez Beato M., Habana antigua, Habana, 1936; Roig de Leuchsenring E., La Habana. Apuntes históricos, Habana, 1939; его же, La plaza de la Catedral de la Habana, La Habana, 1959; его же, Fortalezas coloniales de la Habana, La Habana, 1960; его же, La casa de Gobierno o Palacio municipal de la Habana, La Habana, 1961; Guía de la galería de arte del Museo Nacional de Cuba, La Habana, 1955.

КА́РДЕНАС (Cárdenas) — г. в пров. Матансас на сев. побережье о-ва. Осн. в 1828. Регул. прямоуг. сеть улиц, застроен гл. обр. 1—2-этажными домами с нарядными металлич. решётками.

Муницип. музей Оскара М. де Рохас (Oscar M. de Rojas), осн. в 1903: собр. пам. индейской культуры, иск-ва (гл. обр. кубинского), монет, оружия.

МАТА́НСАС (Matanzas)—г., адм. центр одноим. пров., на С. о-ва. Осн. в 1693, развился во 2-й пол. 19 в. Здание железнодорожной станции (1845, М. Х. Каррера); театр «Сауто» (1860—63) и ц. Сан-Педро (1870) — оба Д. Делальо; муниципалитет (1872). Пам. Х. Марти.

Археологич. музей Ф. Химено (F. Ximeno).

Близ М. — крупнейший курорт Варадеро (Varadero): отель «Интернасьональ» (1927, Мира-и-Росич), построенные после нар. революции 1959 гостиницы, кафе, рестораны, жилой р-н 1-го января (св. 180 коттеджей); пам. Х. Колумбу.

САНТЬЯ́ГО, Сантьяго де Куба (Santiago de Cuba),— г. на Ю.-В. Кубы, адм. центр пров. Орьенте. Осн. в 1514. До 1552 — адм. центр Кубы. Нерегул. сеть улиц, г. живописно расположен на холмах. Дома и церкви 18 в., крепость Сан-Педро де ла Рока (Эль Морро; 1633, укреплена в 18 в.), собор (1810—18, перестроен в 1853—54 и в 1922 — в неоклассич. стиле), ратуша (20 в., по образцам 18 в.). После 1925 создана сеть магистралей. После 1959 построены больница, школы, здания ун-та, мотель «Версаль», комплекс зоны отдыха «Мар Верде», жилой р-н **Нуэва-Виста-Алегре.**

Музей Э. Бакарди Моро, осн. в 1899: собр. живописи и скульптуры (гл. обр. кубинской школы), пам. культуры индейцев К. и др. амер. стран. **Гор. гал.,** открыта в 1962: совр. иск-во К. **Историч. музей Ассоциации «Больше света».**

Лит.: Museo Emilio Bacardi Moreau. Catálogo, Santiago de Cuba, 1959.

СЬЕНФУЭ́ГОС (Cienfuegos) — г. в пров. Лас-Вильяс на юж. побережье о-ва. Осн. в 1819. Регул. сеть улиц; центр г. — пл. Марти (Пласа де Армас), вокруг к-рой— здания ратуши (19 в.), собор (1866—69, Л. Сафари), театр «Терри» (1887—89, Л. Санчес Мармоль), Технич. школа (1930). Таможня (1843—45, М. Муньос). **Отель «Хагуа»** (1958—59, Каньяс Абриль и Непомечие). После 1959 построены пром. сооружения, комплекс зоны отдыха «Пунта Горда».

Близ г. — крепость Хагуа (1742—45) при входе в бухту.

ТРИНИДА́Д (Trinidad) — г. в пров. Лас-Вильяс на юж. побережье о-ва. Осн. в 1514. Прямоуг. сеть улиц. Т. застроен гл. обр. 1-этажными домами (с дер. или ме-

Тринидад. Справа налево — церковь Сантисима Тринидад (19 в.), дворец Брунет (1812), церковь Сан-Франсиско де Асис (1787 — 1811).

таллич. решётками на окнах), окраш. в светло-жёлтые или розовые тона. Церкви Сан-Франсиско де Паула (конец 17 в.— 1830) и Сан-Франсиско де Асис (1787—1811), дома Иснага (конец 18 в.), Ортис (1809), Малибран (нач. 19 в.), дворец Брунет (ные музей; 1812). После 1959 Т.— центр нац. туризма и отдыха; построены мотель «Лас Куэвас», сооружения пляжа «Анкон».

Лит.: De Varona E. A., Trinidad de Cuba, La Habana, 1946.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АВЕ́ЛА, Авела Вильянуэва (Abela Villanueva), Эдуардо (р. 1892, Сан-Антонио-де-лос-Баньос)— живописец и график. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване. Посетил Испанию (1921), Париж (1927—30), Мексику. Сотрудничал как карикатурист в газ. Создатель карикатурного персонажа Эль Бово (простак), автор жанр. картин и пейзажей. Произв.: «Прощание» (1936, собр. худож.), «Крестьяне» (1938, Нац. м., Гавана); фреска «Колонизация» в Педагогич. школе в Санта-Клара (1937).

А́РЧЕ (Arche), Хорхе (6.IV.1905, Санто-Доминго, пров. Лас-Вильяс — 8.XI.1956, Испания) — живопи-

сец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1923). Автор портретов и жанр. картин. Произв.: «Моя жена и я» (1937, Нац. м., Гавана), «Игроки в домино» (1941, собр. худож.); портреты Х. Маринельо (1943), Х. Маньяча (1942, собр. Х. Маньяча, Гавана); фреска в Педагогич. школе в Санта-Кларе (1937).

ВЕРМА́Й (Vermay; собств. Жан Батист Верме), Хуан Баутиста (1786, Турне, Франция — 30.III.1833, Гавана) — живописец. Уч. у Ж. Л. Давида (см. *Франция*). Посетил Италию и Испанию, в 1815 поселился в Гаване, где основал АХ Сан-Алехандро (1818). Писал религ., историч. композиции и портреты. Произв.: фрески в церквах Сан-Николас де ла Салуд и Санто-Анхель в Гаване; 3 историч. картины в Темплете, Гавана; портреты семьи Манрике де Лара (ок. 1820), Д. Вивеса (Нац. м., Гавана).

ГАТТО́РНО (Gattorno), Антонио (р. 15.III. 1904, Гавана) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1916—20) у Л. *Романьяча*. В 1920—27 посетил ряд европ. стран и США. Писал историч. и жанр. картины. Произв.: «Еще кофе, дон Николас?» (1938, Нац. м., Гавана); «Сьеста» (1939), «Исавель» (1941) — оба в собр. худож.

Лит.: Hemingway E., Gattorno, Habana, 1935.

ГОНСА́ЛЕС, Гонсалес Иглесия (González Iglesia), Кармело (р. 16.VII. 1920, Гавана) — график и живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване и в Нью-Йорке. Основатель Ассоциации графиков Кубы (1948). Директор (1959) и проф. АХ Сан-Алехандро. Произв.: «Шляпница» (1959), «Цветочница», «Город»; серия гр. на дер. «Куба — свободная территория Америки» (1963).

А. Кинтана (совместно с М. Рубио и А. Пересом Беато). Здание Медицинского общества социального обеспечения в Гаване. 1952 — 55.

КАПАБЛА́НКА, Капабланка-и-Граупера (Capablanca y Graupera), Акилес (р. 1906, Гавана) — архитектор. Окончил Гаванский ун-т; проф. там же. Посетил США, Мексику, Пуэрто-Рико. Представитель функционализма. Работы: в *Гаване*; частные особняки в Гаване и Варадеро.

КИНТА́НА, Кинтана Симонетти (Quintana Simonetti), Антонио (р. 1919, Гавана) — архитектор. Окончил Гаванский ун-т (1944). Представитель функционализма. Сотрудничал с М. Рубио и А. Пересом Беато. Работы: в *Гаване*.

ЛАНДАЛУ́СЕ (de Landaluze), Виктор Патрисио де (1825, Бильбао — 1889, Гуанабакоа) — график и живописец. Баск по национальности. Приехал на К. в 1863. Сотрудничал как карикатурист в журналах, писал жанр. картины, портреты. Произв.: «Служанка, примеряющая шляпу», «Служанка, целующая скульптурный бюст», «Шарманщик», «Визит», портрет К. да ла Торрьенте — все в Нац. м., Гавана.

МАНУЭ́ЛЬ (Manuel; собств. Виктор Мануэль Гарсиа, García), Виктор (р. 1897, Гавана) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване; посетил Париж (1925 и 1927), Испанию, Бельгию (1929). Испытал влияние П. Гогена (см. *Франция*) и кубизма. Произв.: «Городской пейзаж» (1924), «Цыганка трошиков» (1929) — оба в Нац. м., Гавана; портрет М. Х. Родригес (1959, собр. М. Х. Родригес).

Лит.: Pogolotti M., Victor Manuel, La Habana, 1959; De la Torriente L., ¿ Quién se atrevería a definir a Victor Manuel?, «Bohemia», La Habana, 1962, № 31, p. 4.

МАРЬЯ́НО (Mariano; собств. Марьяно Родригес, Rodríguez; р. 1912, Гавана) — живописец и график. Самоучка, в 1936 работал в Мехико под руководством М. Родригеса Лосано. В 1954—56 путешествовал по Европе. Испытал влияние модернизма. Выступает как мастер революц. плаката. Произв.: «Петух» (1941, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Материнство» (1943, Гавана); фреска в Педагогич. школе в Санта-Кларе (1937).

Лит.: Lastra Almedia L., Mariano, «Cuba», 1960, julio-agosto-septiembre, p. 143—158.

МЕНОКА́ЛЬ, Менокаль-и-Менокаль (Menocal y Menocal), Армандо Хосе Исавель (8.VII.1863, Гавана — 28.IX.1942, там же) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване и в Мадриде (1880—90). Проф. (с 1891) и директор (1826—34) АХ Сан-Алехандро. Писал историч. и жанр. картины, в т. ч. на темы нар. восстания 1895 (участником к-рого был), портреты, пейзажи. Произв.: плафон «Триумф Республики» и панно на историч. темы (1918) в президентском дворце в Гаване; портрет епископа М. Сантандера (капитул собора в Гаване), «Смерть Масео» (1906, муниципалитет, Гавана).

ПЕЛА́ЭС, Пелаэс дель Касаль (Peláez del Casal), Амелия (р. 5.I.1897, Ягуахай, пров. Лас-Вильяс) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1914—16) у Л. *Романьяча*, в Нью-Йорке (1924) и в Париже (1927—33) у рус. художницы А. А. Экстер. Посетила ряд европ. стран. В 1934 вернулась на К. Испытала влияние др.-мекс. иск-ва, кубизма и фовизма. Работает в области станковой и декор. живописи и художеств. керамики. Произв.: «Натюрморт в красном» (1938, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Швея» (1938, собр. худож.); декор. роспись на фасаде здания Министерства пром-сти в Гаване.

Лит.: De la Torriente L., El arte cubanísimo de Amelia Peláez, La Habana, «Bohemia», 1962, № 36.

ПО́НСЕ ДЕ ЛЕО́Н (Ponce de León; собств. Альфредо Фуэнтес Понс, Fuentes Pons), Фиделио (24.I. 1895, Камагуэй — 19.II.1949, Гавана) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване у Л. *Романьяча*.

Ф. Понсе де Леон. «Монахини». 1935. Национальный музей. Гавана.

Произв.: «Две женщины» (1934, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); «Монахини» (1935), «Дети» (1938) — оба в Нац. м., Гавана; роспись маслом в школе «Хосе Мигель Гомес» в Гаване (1937).

Лит.: Fidelio Ponce de León. 1895—1949. Exposición, La Habana, 1949; De la Torriente L., Ponce, una vida patética, «Bohemia», La Habana, 1962, № 33, p. 12.

РАМОС БЛАНКО (Ramos Blanco), Теодоро (р. 19. XII.1902, Гавана) — скульптор. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1917—28). Посетил в 1930—36 Италию, Испанию, Францию, в 1939 и 1941—Мексику и США. Проф. АХ Сан-Алехандро (с 1936). Произведения: «Материнство» (мрамор, 1939, клиника для работниц, Гавана), «Старуха-негритянка» (дер., 1941, М. современного иск-ва, Нью-Йорк), «Облата» (мрамор, 1941, собрание худож.), бюст А. Линкольна (мр., президентский дворец, Гавана), «Внутренняя жизнь» (мр., Нац. м., Гавана); пам.—Мариане Грахалес (1930) и Антонио Масео (1935) в Гаване, Хосе Марти в Гуинесе (1938).

Т. Рамос Бланко. «Облата». Мрамор. 1941. Собрание художника.

РОМАНЬЯЧ, Романьяч-и-Гильен (Romañach y Guillén), Леопольдо (7.X.1862, Кайварьен — 10.IX.1951, Гавана) — живописец. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1885—86) и в Риме (1890—95), посетил Францию, США. Проф. (с 1900) и директор (1934—1935) АХ Сан-Алехандро в Гаване. Крупный художник-реалист и педагог. Писал жанр. картины, пейзажи, портреты. Произв.: «Старик с апельсинами», «Человек с флягой», «Выздоравливающая» (этюд), «Голова девушки», «Последний залог» (1911), «Гадалка» — в Нац. м., Гавана; плафоны «Искусства и науки», «Поэзия», «Танец» — в президентском дворце в Гаване.

Лит.: Exposición de óleos de Romañach (1862—1962), Habana, 1962; Marinello J., Romañach: Hombre y pintor romántico, «Cuba», 1962, año 1, № 8, p. 26.

СИ́КРЕ, Сикре-и-Велес (Sicre y Vélez), Хуан Хосе (р. 19.XII.1898, Карлос-Рохас, пров. Матансас)—скульптор. Уч. в АХ Сан-Алехандро в Гаване (1918—1920), в Мадриде у М. Блай-и-Фабрегаса (1921—22), Париже и Флоренции (до 1926). Проф. АХ Сан-Алехандро (с 1927). Произв.: пам. В. Гюго в Гаване (1936), «Материнство» (1941, собр. худож.), рельефы Пантеона ветеранов в Гаване (1944), группа «Антильские острова» (Нац. м., Гавана), монумент Хосе Марти на пл. Революции в Гаване (1943, совм. с арх. А. Меса).

Лит.: De Soto L., Juan José Sicre, escultor, P., 1927.

ЭНРИ́КЕС (Enríquez), Карлос (1901, Санта-Клара — 1957) — живописец и иллюстратор. Уч. в Пенсильванской АХ в Филадельфии (1920—24) и в Мадриде. В 1930—34 посетил Испанию, Францию, Италию, Англию. Произв.: «Похищение мулаток» (1938, Нац. м., Гавана), «Пейзаж с дикими лошадьми» (1941, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); илл. к «Элегии Хесусу Менендесу» Н. Гильена; росписи школы «Хосе Мигель Гомес» в Гаване (1937).

Лит.: Salón Nacional, 1962. Homenaje a Carlos Enríquez, Habana, 1962.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Нац. школа изящных иск-в (б. АХ Сан-Алехандро) в Гаване, осн. в 1818. **Школа арх-ры Гаванского ун-та,** выделена в 1943 из Школы инженеров и архитекторов (осн. в 1900); в 1961 слилась со Школой арх-ры б. Католич. ун-та Санто-Томас де Вильянуэва (осн. в 1954). **Ф-т прикладных иск-в ун-та «Игнасио Агрaмонте»** в Камагуэе, осн. в 1954. **Элементарная школа пластич. прикладных иск-в** в Гаване, осн. в 1934. **Школы изящных иск-в** в провинциях К.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Нац. Академия иск-в и литературы в Гаване, осн. в 1910. **Ассоциация живописцев и скульпторов** в Гаване, осн. в 1915. **Коллегия арх. Гаваны,** осн. в 1916. **Нац. коллегия арх.** в Гаване, осн. в 1934; включает 6 пров. Коллегий архитекторов. **Союз писателей и худож. К.** в Гаване, осн. в 1961. **Ассоциация графиков К.** в Гаване, осн. в 1948. **Университетское об-во изящных иск-в** в Гаване, осн. в 1942. **Кружок изящных иск-в** в Гаване. **Ассоциация «Больше света»** (Más Luz) в Сантьяго, осн. в 1932.

ПЕРИОДИКА

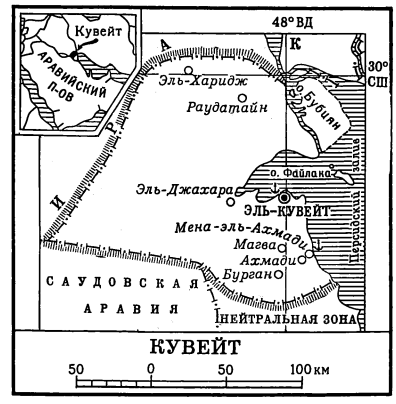
«**Album de Cuba**» («Альбом Кубы»)—ж., выходит нерегул. с 1950 в Гаване. «**América**» («Америка») — ж., выходит ежемесячно с 1939 в Гаване. «**Archivos del Folkloro Cubano**» («Архивы кубинского фольклора») — ж., выходит нерегул. в Гаване. «**Arquitectura-Cuba**» («Архитектура-Куба») — ж., выходит ежемесячно с 1959 в Гаване; с 1922 выходил под назв. «Boletín del Colegio de Arquitectos de la Habana», с 1925—«Revista del Colegio de Arquitectos de la Habana», с 1931 —«Arquitectura y Urbanismo», с 1937 — «Arquitectura». «**Arte y Decoración**» («Искусство и оформление») — ж., выходит нерегул. с 1927 в Гаване; в 1926—27 выходил под назв. «El Arquitecto». «**Artes Plásticas**» («Пластические искусства») — ж., выходит нерегул. с 1960 в Гаване. «**El arte y la literatura en Cuba**» («Искусство и литература на Кубе») — ж., выходит в Гаване. «**Espacio**» («Пространство») — ж., выходит 1 раз в 3 месяца с 1959 (в 1952—56 — 1 раз в 2 месяца) в Гаване. «**Museo Nacional. Noticias**» («Национальный музей. Известия») — ж., выходит нерегул. с 1957 в Гаване. «**Revista del Instituto Nacional de Cultura**» («Журнал Национального института культуры») — выходит 1 раз в 3 месяца с 1955 в Гаване.

Авторы: Р. М. Франко, Куба; Е. Б. Георгиевская. Консультанты: К. Н. Красильникова, Н. М. Филиповская (арх-ра 20 в.).

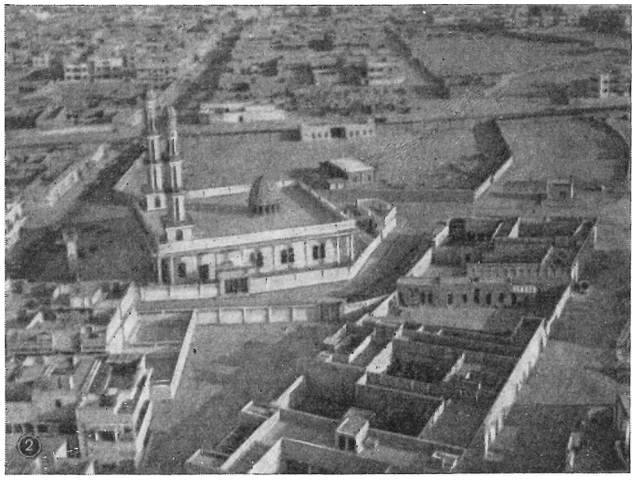
КУВЕЙТ

(ГОСУДАРСТВО КУВЕЙТ. ДАУЛЯ АЛЬ-КУВЕЙТ)

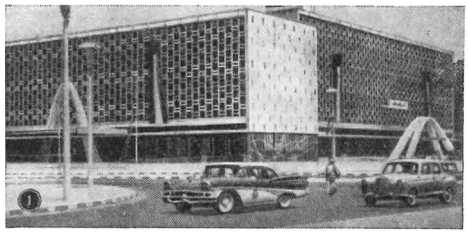
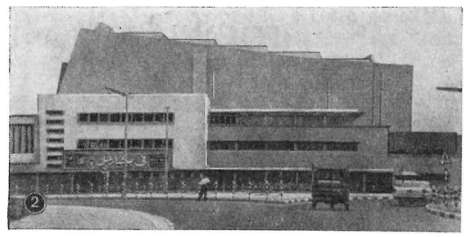
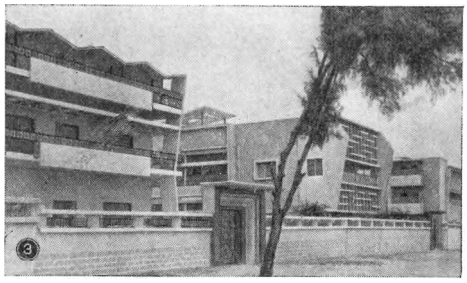
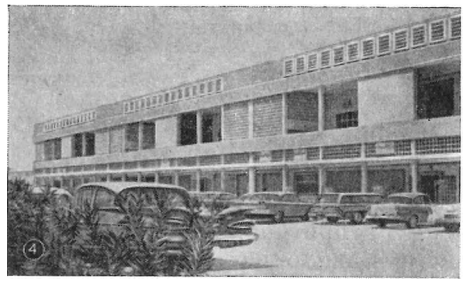
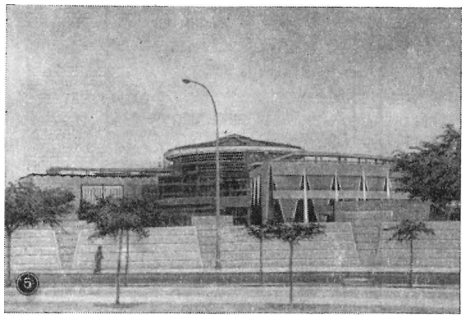
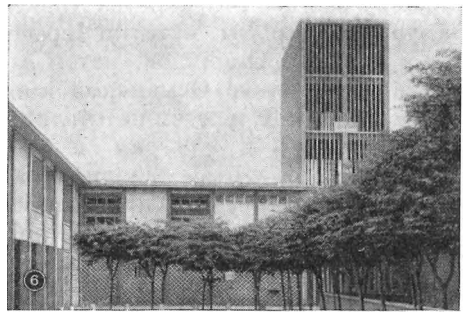
Архитектура и искусство Кувейта— арабского независимого (с 1961) государства на С.-В. Аравийского п-ова у берегов Персидского залива, почти не изучены. Территория К. во 2—1-м тысячелетиях до н. э. была связана с Вавилонией, Ассирией, Древним Ираном, в 4 в. до н. э. находилась в составе государства Александра Македонского (на о-ве Файлака открыты остатки греческого храма 4 в.). С 7 в. К. входил в халифат Омейядов, затем Аббасидов. С 16 в. по 1914 находился в составе Османской империи. С конца 19 в. исключительные права в К. получила Англия, которая в 1914 утвердила над ним протекторат.



Эль-Кувейт. 1. Улица Фахада. 2. Вид на мечеть аль-Османа (20 в.) и прилегающие кварталы.



Территория К. представляет собой гл. обр. песчаную и каменистую пустыню. Подавляющее большинство населения живёт в городах—*Эль-Кувейте*, Эль-Джахара и др. Старинные городские дома — из камня или кирпича-сырца, 1—2-этажные, с внутренним двором и плоской земляной крышей. Делятся на мужскую часть («дивания») и женскую («харам»); в первой находится гостиная с очагом для приготовления кофе, во второй — жилые комнаты. Стены комнат расчленены нишами. Дощатые створки дверей скрепляются резными узорными брусьями на гвоздях. Культовые здания — мечети с куполом, одним или двумя невысокими минаретами. После открытия богатейших нефтяных месторождений (1930-е гг.) сооружён порт Мена-эль-Ахмади. В 50—60-е гг. ведётся большое строительство современных по архитектуре и типам зданий, гл. обр. в Эль-Кувейте, который стал фактически новым городом, а также в центрах нефтедобывающей промышленности — Ахмади и др. К строительству привлекаются архитекторы из Англии и арабских стран (в т. ч. Саид Карим из Египта, Ж. Абушар, А. Салам — из *Ливана*, см.). Для крупных построек применяется железобетонный каркас с заполнением из бетонных блоков или кирпича. В качестве декоративных материалов используются керамические плитки, стеклянная мозаика. Здания защищаются от перегрева

Эль-Кувейт. 1. Здание муниципалитета и Национального собрания Кувейта. 1962. Ливанский архитектор Салам Абдель Баки. 2. Крупноблочное здание кинотеатра «Аль-Хамра». 1958. 3. Жилые дома. 4. Торговое здание. Ливанский архитектор Ж. Абушар. 5. Дворец «Ас-Салям». 1962. Архитектор Абдель Раззак. 6. Детский сад. 1954.

большим выносом кровли, солнцезащитными рёбрами, бетонными или керамическими решётками. Строятся крупные здания общественного назначения, дворцы, современные благоустроенные жилые коттеджи, а также традиционные жилые дома с замкнутым внутренним двором, куда обращены окна и двери, и с расположенной у входа мужской гостиной.

Жилища немногочисленных кочевников К.— шатры, сшитые из полос шерстяной ткани (у богатых — из полос чёрного и белого цвета, у бедных — одноцветные). Внутри шатра мужская и женская части разделены пологом из горизонтальных полотен чёрной и белой ткани с полосами цветного геометрического узора. Обильный орнамент украшает край полога со стороны входа. Утварь кочевников украшена орнаментом. На деревянных чашах и курильницах узор либо выложен медными гвоздиками, либо накладной из серебра или свинца. Ювелирные украшения — серебряные и золотые браслеты, кольца с крупным камнем бирюзы, браслеты и ожерелья из мелких и крупных цветных бус. В городах изделия традиционного местного художественного ремесла вытесняются привозными изделиями.

Лит.: Dickson H. R. H., The Arab of the desert, L., 1949; его же, Kuwait and her neighbours, L., 1956; Kuwait today, Nairobi, 1962; Faces of the city, Kuwait, 1963.

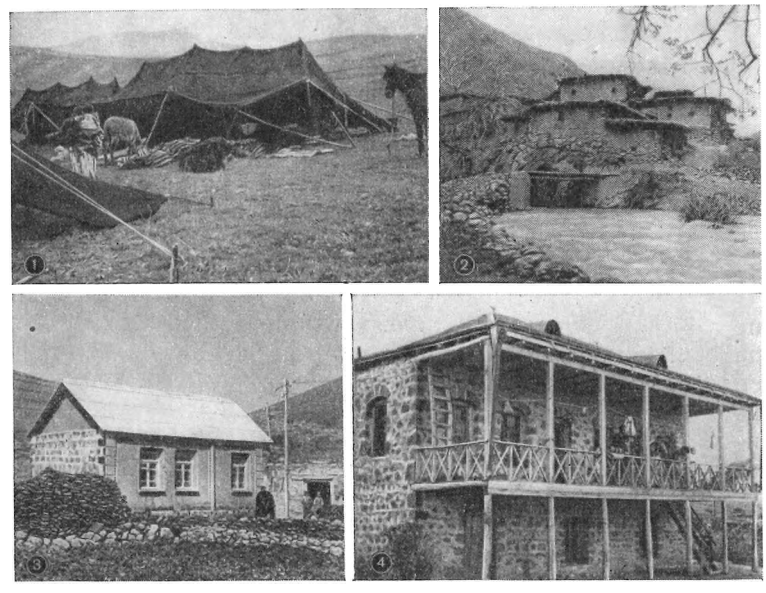
ЭЛЬ-КУВЕ́ЙТ — г.-порт в Персидском заливе, столица К. Осн. в 1716 как укрепл. селение кочевых араб. племён, осевших на берегу удобной гавани. «Старый г.», тесно застроенный сырцовыми, преим. 1-этажными плоскокровельными домами, был обнесён глинобитной стеной (снесена), заключал св. 40 мечетей, из них 9 соборных, с минаретами (наиболее значительная Большая мечеть, или Масджид ас-Сук, примыкает к гл. базару). Ныне г. реконструирован (по проекту 1957, арх. Миноприо, Спенсли, Макфарлан) и застроен в основном зданиями совр. типа: здание муниципалитета и Нац. собрания, госпиталь на 750 коек, ун-т, школы, колледжи, отели, кинотеатр, аэропорт и др. Создана теплоцентраль с установкой для очистки и опреснения морской воды. Основная сеть улиц носит радиальный характер. Вокруг г. развиваются жилые микрорайоны по 6000 жителей в каждом, с обществ. центрами, школами, магазинами. Кроме того, выделены три спец. зоны: промышленная — в зап. пригороде Шувейхе, где построен новый порт; учебная и оздоровительная — вдоль приморской дороги на г. Эль-Джахара.

Лит.: Town planning in Kuwait, «Architectural Design» L., 1953, № 10, Oct., p. 272—276.

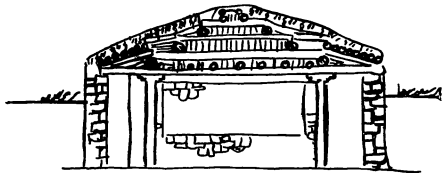
Автор В. Л. Воронина. Консультант В. Л. Бодянский.

КУРДЫ

Курды — один из народов Передней Азии, коренное население Курдистана, входящего ныне в территории Турции, Ирана, Ирака, Сирии; менее значительные по численности группы курдов живут в Ливане, Афганистане, Пакистане и в Советском Союзе (в Закавказье и Средней Азии). В течение многих столетий К. занимались гл. обр. кочевым или отгонным скотоводством, в меньшей степени — земледелием. Летним жилищем курдов-кочевников является шатёр с основой из нескольких рядов жердей, покрытых домотканой шерстяной материей (как правило, чёрного цвета). Нижняя часть шатра с боков и сзади (примерно, на полметра) закрывается циновками, спереди у входа ткань откидывается. Зимним жилищем в горных районах Турции, Ирана, Ирака (а раньше также и у закавказских курдов) служат землянки (иногда врытые в склон горы) или полуземлянки со ступенчато-пирамидальным покрытием (близким грузинскому «дарбази», армянскому «глхатуну», азербайджанскому «карадаму»), имеющим светодымовое отверстие в центре. Балки покрытия опираются на столбы, подбалки нередко профилированы, иногда украшены орнаментальной резьбой. В некоторых районах встречаются пещерные жилища. Жилища курдов-земледельцев в поселениях равнинных районов, а также курдов, живущих в городах,— глинобитные, каменные, из необожжённого кирпича, из самана (в зависимости от района), прямоугольные в плане, преимущественно одноэтажные, б. ч. с плоской крышей. К жилому помещению в сельских поселениях обычно примыкают хлев, конюшня, кладовая и другие хозяйственные помещения, объединённые общим коридором, а иногда и крышей.

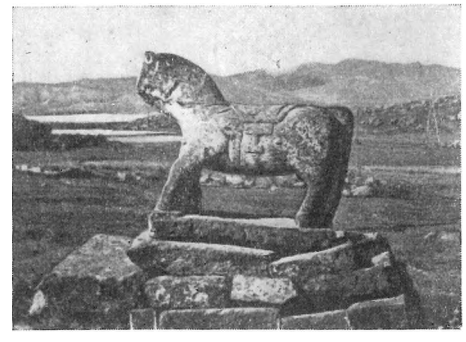


1. Шатёр курда-кочевника. 2. Курдский жилой дом в Ираке. 3. Современный жилой дом курда-колхозника в Апаранском районе Армянской ССР. 4. Современный курдский жилой дом в Кубатлинском районе Азербайджанской ССР.

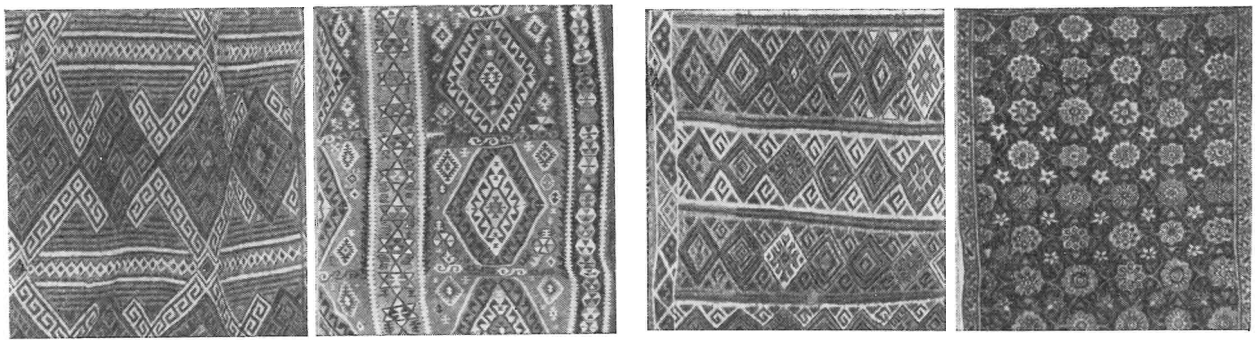


Разрез курдской землянки.

Сохранились некоторые культовые памятники курдов — храм (12 в.) религиозного главы езидов шейха Ади в с. Лалеш, близ Мосула (Ирак), прямоугольный в плане, с залом, разделённым колоннами на



Намогильный памятник в Апаранском районе Армянской ССР.



Образцы современных курдских ковров.

два нефа; квадратные в плане купольные гробницы шейхов. Своеобразны повсеместно встречающиеся намогильные памятники в виде обобщённо выполненных фигур лошадей, баранов, львов и других животных.

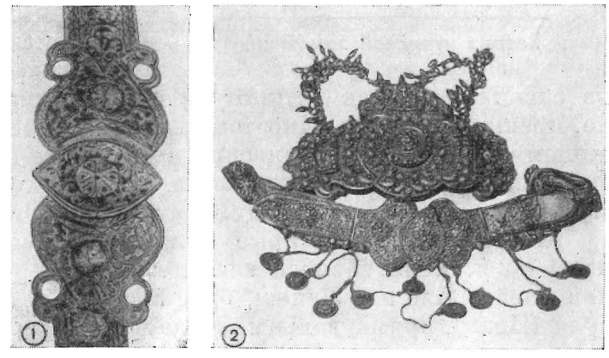
Закавказские и среднеазиатские К. в советское время сооружают благоустроенные жилые дома городского типа, нередко двухэтажные, из тёсаного камня, туфа, реже из кирпича-сырца. В курдских селениях строятся хозяйственные сооружения (фермы, конюшни, амбары) и общественные здания — школы, клубы, больницы, библиотеки и т. д. В постройках К. Закавказья заметны общие черты с современным зодчеством армян, азербайджанцев и др.

У К. на протяжении веков развиты некоторые виды народного декоративно-прикладного искусства — ковроткачество, гончарное и ювелирное дело, гравировка медной утвари, резьба по дереву, камню. Особенно известны курдские ковры, яркие по цвету (сочетание красного, зелёного, синего, чёрного), с орнаментом геометрического, реже растительного характера. Нередко в узорах ковров встречаются изображения павлина (или другой птицы) — религиозного символа езидов, рогов — символа скотоводства, паука — символа ковроделия, солнца. Ковры (ворсовые и безворсовые) обычно имеют узор из повторяющихся крупных медальонов в центральном поле и орнаментальную кайму; распространены также полосатые ковры типа паласов. Центры ковроделия: Дерсим, Хакяри, Битлис — в Турции; Сенендедж, Керманшах — в Иране; Ревандуз — в Ираке; Лачинский и Кельбаджарский районы — в Азербайджанской ССР; сёла Кюрокенд Эчмиадзинского р-на, Алагез Апаранского р-на, Талинский р-н — в Армянской ССР; с. Багир, посёлок Фирюза (оба Ашхабадского р-на), село Гермаб Геок-Тепинского р-на — в Туркменской ССР, и др. Изготовляются кошмы с ввалянным геометрическим орнаментом, узорные вязаные чулки и носки и тканые шерстяные изделия (женские пояса, мешки, сумки). У К. Ирана, Турции, Ирака и др. распространено изготовление гравированной медной посуды, оружия с насечкой золотом, чеканных с чернью и зернью серебряных женских украшений (нагрудных, плечевых, головных), а также пряжек и блях для поясов и конской сбруи. Из дерева выделывают трубки, портсигары, шахматы, резные палки, подставки для книг, скамеечки. В ряде районов вышивают шёлковые сузани. Поливная и неполивная керамика вырабатывается в районах Вана (Турция), Сенендеджа (Иран) и в северных районах Ирака.

Лит.: Народы Передней Азии, М., 1957, с. 242—260; Народы Кавказа, т. II, М., 1962, с. 602—616; Народы Средней Азии и Казахстана, т. II, М., 1963, с. 649—661; Аристова Т. Ф., Очерк культуры и быта курдских крестьян Ирана, в кн.: Переднеазиатский этнографический сборник, [I], М., 1958 (Труды Ин-та этнографии. Новая серия, т. XXXIX); Вильчевский О. Л., Мукринские курды, там же; Аристова Т. Ф., Некоторые сюжетные мотивы орнамента курдских ковров, «КСИЭ», М., 1959, т. XXXII; Nikitine B., Les Kurdes. Étude sociologique et historique, P., 1956 (рус. пер.: Никитин В., Курды, М., 1964); Hansen H., The Kurdish woman's life, Kbh., 1961.

Автор Т. Ф. Аристова. Консультанты: О. Л. Вильчевский, К. К. Курдоев.

1—2. Курдские женские украшения.



ЛАОС. **1.** Тхат Луанг во Вьентяне. 1586. **2.** Ват Фра-Кео во Вьентяне. 1565. **3.** Тхат Фонг-Пенг на плато Тран-Нинь. **4.** Ват Сиенг-Муон в Луанг-Прабанге. 1851. **5.** Библиотека вата Ин-Пенг во Вьентяне. **6.** Фронтон вата Ми-Сай во Вьентяне. **7.** Библиотека вата Сисакет во Вьентяне. 1820. **8.** Статуя Будды в галерее вата Фра-Кео. Бронза.

ЛИВИЯ. **1.** Театр в Сабрате. Конец 2 — начало 3 вв. **2.** Театр в Сабрате. Фрагмент колоннады задней стены. **3.** Мавзолей в Гирзе (Триполитания). 4 в. **4** и **5.** Мозаики из виллы Нила в Лептис-Магне. Археологический музей. Триполи. **6.** Рельеф с изображением нимфы Кирены, душащей льва. Британский музей. Лондон. **7** и **8.** Мечеть Гурджи в Триполи. 1833. Фрагменты интерьера.

КУШАНСКОЕ ЦАРСТВО

Статуя кушанского царя. Камень. 2 в.

Царство кушан, одного из полукочевых племён Центральной Азии, сложилось на рубеже н. э. на территории *Бактрии* (см.). В период расцвета (2—3 вв.) К. ц. превратилось в могучую державу, включив в свой состав *Согд* (см.), *Хорезм* (см.), С.-З. *Индии* (см.), территории современных *Пакистана* (см.), *Афганистана* (см.) и др. Взаимодействие художественных культур объединённых К. ц. стран, а также кочевых и полукочевых народов Центральной Азии обусловило сложный характер художественной культуры периода кушан. Вместе с тем искусство К. ц. выработало некоторые общие стилистические приёмы и эстетические нормы и явилось важной страницей в истории древнего искусства Центральной Азии. Наиболее значительные произведения архитектуры и изобразительного искусства К. ц. связаны с распространёнными здесь культами, среди которых первое место занимал буддизм. Большую роль в этот период играло *гандхарское искусство* (см.), развивавшееся на С.-З. Древней Индии и проникшее вместе с буддизмом на всю территорию К. ц. и в сопредельные страны. Оно явилось проводником влияния архитектуры и искусства индийских (Санчи, Амаравати и в особенности Матхуры), а также римских и восточно-эллинистических художественных школ, которые, смешиваясь с местными художественными традициями, давали своеобразные локальные варианты.

Представление об архитектуре и искусстве К. ц. дают памятники Таксилы, Пешавара (на территории Пакистана), Баграма, Хадды (на территории Афганистана), Топрак-кала, Кара-Тепе, Айртама, Халчаяна (на территории *Узбекской ССР*, см.) и др. Здесь найдены руины многочисленных буддийских «ступа» (см. *Индия*), храмов и монастырей, храмов огня, дворцов, оборонительных сооружений. Широкое развитие получила скульптура, преимущественно связанная с архитектурой. Это — рельефы (гл. обр. высокие, почти статуарные) на сюжеты буддийских легенд, нередко трактованные как реальные бытовые сцены, а также статуи. Впервые создаются изображения Будды в образе человека (а не символа), определившие в основном его дальнейшую иконографию. Многочисленные памятники скульптуры К. ц. представляют большую художественную ценность: в их числе — скульптура из Хадды, скульптурные изображения людей на каменном карнизе из Айртама, позднекушанские глиняные статуи хорезмийских царей из дворца в Топрак-кала, статуи царей-кушан в одежде воинов-кочевников,

Статуя царя Канишки I из Матхуры. Красный песчаник. 2 в. Археологический музей. Матхура.

«Поклонение Будде». Деталь рельефа из Шоторака. 3 — 4 вв. Камень. Кабульский музей.

Статуя солнечного божества. Мрамор. 3 — 4 вв. Кабульский музей.

изображённые в торжественно застывших позах (напр., статуя царя Канишки I из Матхуры, терракотовые фигурки).

Живопись К. ц. известна по немногочисленным остаткам монументальных настенных росписей, выполненных, как и позднейшая стенная живопись Центральной и Средней Азии, клеевой темперой по сухой глиняной штукатурке. В этих росписях римско-эллинистические мотивы (напр., гении, несущие гирлянды,— в росписях Мирана, Восточный Туркестан, см. *Китай*) сочетаются с изображениями местных типов людей, формы одежды, утвари.

Золотая монета царя Васудевы III. Национальный музей восточного искусства. Рим.

Декоративно-прикладное искусство представлено резьбой по кости и камню, монетами, ювелирными изделиями, в которых нашёл отражение свойственный искусству кочевников скифо-сибирский «звериный стиль». Металлические пряжки, браслеты и другие украшения имели сложный и богатый орнамент, часто с почти сплошным заполнением поверхности предмета вставками из драгоценных и полудрагоценных камней и цветной пасты.

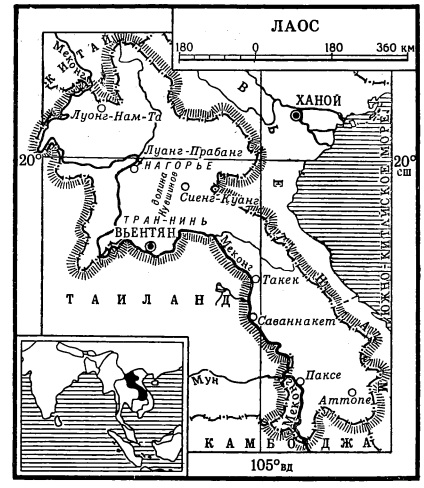
Искусство К. ц. поздних этапов (3—4 вв.) характеризуется подчинением элементов римско-эллинистического искусства канонам и образам, выработанным на основе местных народных традиций. Оно во многом определило пути развития искусства средневековой Центральной Азии.

Лит.: Термезская археологическая комплексная экспедиция, в кн.: Труды Узб. филиала АН СССР. Серия 1, вып. 2, Ташкент, 1940 [1941]; т о ж е, т. 2, в кн.: Труды АН Узб. ССР. Серия 1, Ташкент, 1945; П ч е л и н а Е.Г., Древнебуддийский монастырь в Кара-Тепе (Термез), в кн.: Доклады и сообщения историч. фак-та МГУ, вып. 4, М., 1946; Т о л с т о в С. П., Древний Хорезм, М., 1948; Т р е в е р К. В., Золотая статуэтка из селения Хаит (Таджикистан). (К вопросу о Кушанском пантеоне), ТЭ, т. 2 (1), Л.—М., 1958; С т а в и с к и й Б. Я., Раскопки Кара-Тепе в старом Термезе в 1961 году, СЭ, [№] XXIV, Л., 1963; П у г а ч е н к о в а Г. А., Искусство Афганистана. Три этюда [первый этюд], М., 1963; е ё ж е, Скульптура Халчаяна, «Искусство», 1964, № 6; B a r t h o u x J., Les fouilles de Hadda: figures et figurines, P., 1930; т о ж е, Stoupas et sites, P., 1933; G h i r s h m a n R., Begram. Recherches archéologiques et historiques sur les Kouchans, Le Caire, 1946; H a c k i n J., Nouvelles recherches archéologiques à Begram..., P., 1954; M a r s h a l l J., The Buddist art of Gandhāra, Cambr., 1960; е г о ж е, A guide to Taxila, 4 ed., Geneva, 1960; S c h l u m b e r g e r D., The excavations of Surkh-Kotal and the problem of Hellenism in Bactria and India, в кн.: Proceedings of the British Academy, v. XLVII, [L.], 1961; B u s s a g l i M., Painting of Central Asia, Geneva, 1963.

А в т о р Н. В. Дьяконова. Р е ц е н з е н т ы: А. Г. Подольский, Г. А. Пугаченкова.

ЛАОС

(КОРОЛЕВСТВО ЛАОС)



На территории Лаоса — государства на п-ове Индокитай, сохранились памятники первобытной культуры: в р-не *Луанг-Прабанга*, на нагорье *Тран-Нинь* (керамика, мегалитические сооружения, в т. ч. «поле менгиров» в провинции Хуа-Фан). Гигантские (до 3 *м* в высоту) каменные овальные «кувшины» (вероятно, урны), имеющие иногда горловину и несложную отделку в виде кругов, сосредоточены гл. обр. в долине Кувшинов и датируются 1—5 вв. В сер. 1-го тысячелетия происходит феодализация Л., распространяются индуизм и влияния кхмерской культуры. С 1353 княжества Л. были объединены в государство Лансанг, с которым связаны распространение буддизма и развитие своеобразной художественной культуры Л., впитавшей влияния искусства *Индии*, *Камбоджи*, *Бирмы* и *Таиланда* (см.). За распадом Лансанга на три государства (1707) последовал период феодальной раздробленности и иноземных нашествий. Он завершился установлением в 1893 французского колониального господства, затормозившего развитие культуры Л. Независимость страны, достигнутая в ходе освободительной борьбы, получила международное признание в 1954.

Архитектура. Ранних средневековых памятников архитектуры в Л. сохранилось немного: сходные с «прасатами» Камбоджи 6—11 вв. святилища близ *Саваннакета*, пещерные храмы 10—12 вв. к С. от *Вьентяна*. Архитектурные памятники Лансанга известны лишь с 16 в., поскольку возводились гл. обр. из недолговечных материалов — дерева и плохо обожжённого кирпича. Лаосский храм — «ват», представляет собой прямоугольный зал (с тремя, реже с одним или пятью нефами), иногда окружённый галереей; внутри ватов ставились статуи Будды. Большинство ватов имеет два портика (на торцовых сторонах), ваты Луанг-Прабанга — один; четыре колонны портика (средние выше боковых) соединены арками, обычно двухлопастными, и венчаются иногда лотосовидными капителями. Остроконечная низко свисающая черепичная крыша вата с двумя вогнутыми скатами имеет динамичную многослойную форму; коньки заканчиваются устремлёнными ввысь змеями, рогами или парами рогов. Свес крыши поддерживается деревянными резными консолями. Крупнейшие ваты Вьентяна — королевский храм Фра-Кео (1565) и Сисакет (1820)—окружены крытой верандой с колоннадой из гранёных столбов с капителями. Нередко ват является центром большого огороженного комплекса, в который входят компактные здания молелен («ховай») и библиотек («уму») и святилища («тхат»), аналогичные индийским «ступа». Кирпичные сплошной кладки тхаты, разнообразные по размерам и форме (от массивной полусферической и колоколовидной до ступенчатой башнеобразной и вытянутой иглообразной со шпилем), отличаются богатством членений и сложных про-

Свайные жилища на реке Меконг.

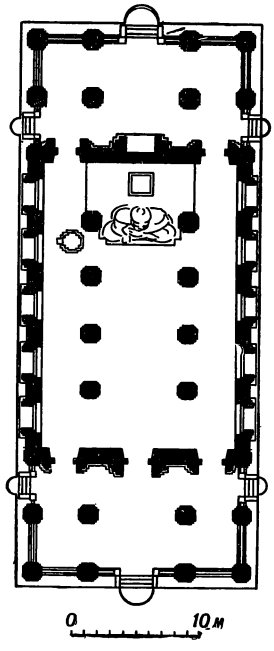
Архитектура Лаоса. 1. Тхат Дам во Вьентяне. 2. Ват Сиенг-Тхонг в Луанг-Прабанге. 1561. 3. Тхат в комплексе вата Тхат-Луанг в Луанг-Прабанге. 1818. 4. Комплекс вата Май в Луанг-Прабанге. 1796.

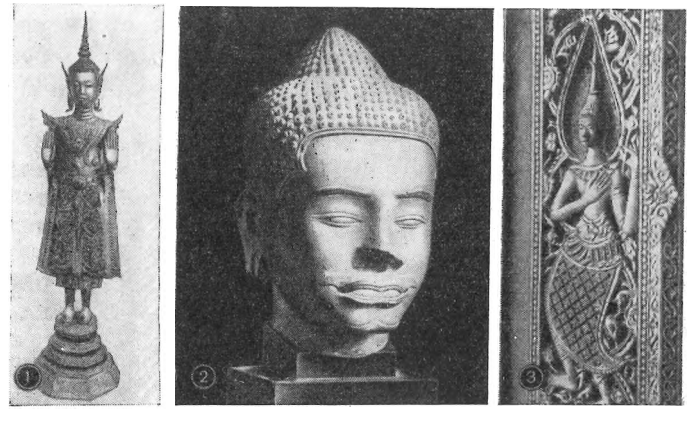
филей. Тхаты ставятся и отдельно на возвышенных местах; вместе с террасами, галереями и окружающими малыми тхатами они образуют иногда самостоятельные, крупные и причудливые комплексы (тхат Луанг во Вьентяне, 1586).

В нынешних городах Л. существуют правильно распланированные кварталы с застройкой европейского типа. 2—3-этажные общественные здания и лёгкие кирпичные коттеджи часто отделываются терразитом и отличаются простотой и современным характером форм, применением балконов и солнцезащитных устройств; используются и формы национального зодчества (архитекторы *Суванна Фума*, Кхамфет). Массовым народным жилищем остаётся традиционный каркасный дом на сваях, с дощатыми или плетёными стенами, двускатной крышей (увенчанной иногда световым фонарём), часто — с верандой, крытым навесом на столбах. Есть и глинобитные постройки, дома-лодки, дома на плотах.

Изобразительное и декоративное искусство. Скульптура Л. представлена гл. обр. статуями Будды, известными с 14 в. (бронзовая 6-метровая статуя из вата Манором, 1372, в Луанг-Прабанге) и выполнявшимися из бронзы, камня, обожжённой глины, покрытого лаком дерева. Строгая каноничность и торжественная застылость позы и жеста, подчёркнутая тектоника и совершенно прямая постановка фигуры, лаконичная, обобщённая моделировка, плоскостная графичная трактовка одежды и деталей накладывают на скульптуру Л. отпечаток отвлечённости и аскетизма. Однако в лицах, при всей их строгой неподвижности и безличной, отрешённой от жизни улыбке, подчас точно выражены этнические черты, а формы обладают своеобразной устремлённостью и стройностью. Издавна распространена мелкая пластика, часто не буддийская (статуэтки танцовщиц и др.). Необычайно богат виртуозный резной декор на фронтонах ватов, на деревянных дверях и ставнях, кафедрах для проповедей, светильниках, ларцах для рукописей. Он состоит обычно из сложных и прихотливых завитков, пышных ветвей, в которые вплетаются стилизованные мифологические фигуры людей и животных. Резьба сочеталась часто с лаком и позолотой. Здания облицовывались песчаником или стуком с тонкой резь-

План Фья-Вата во Вьентяне.





Скульптура Лаоса. 1. Статуя Будды. Бронза. Луанг-Прабанг. 2. Голова Будды. Камень. Музей Гиме. Париж. 3. „Танцовщица". Фрагмент резного стукового обрамления двери вата в Луанг-Прабанге.

Светильник из вата Бан-Фонг в районе Муонг-Суй. Бронза.

бой, иногда к сырому стуку прилеплялись вырезные стуковые узоры; эмалевые вставки на металлических пластинах в сочетании с раскрашенной резьбой создавали яркий красочный эффект. Внутри ваты украшались и росписями на религиозные темы.

В современном Л. развиваются станковая живопись (масляная, акварельная, лаковая), скульптура и графика; наряду с буддийскими и мифологическими сюжетами утверждаются реалистические сцены народной жизни, пейзаж, портрет и натюрморт. Возникла реалистическая монументальная скульптура (*Тьямнан Притьяйян*).

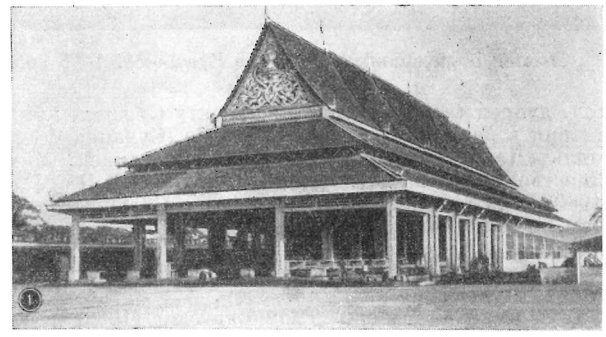
Возрождаются традиции резьбы на дверях и ставнях, декоративной живописи, гравировки и чеканки по серебру. Наиболее развитые виды народного прикладного искусства Л.— ткачество (женские юбки с широкой золотой или серебряной каймой, отделанные золотыми и серебряными нитями женские шарфы), вышивка (у народа мяо), плетение, поделки из бамбука, обработка металла (серебряные вазы, золотые женские украшения, серебряные массивные шейные украшения женщин мяо), производство лаков и эмалей.

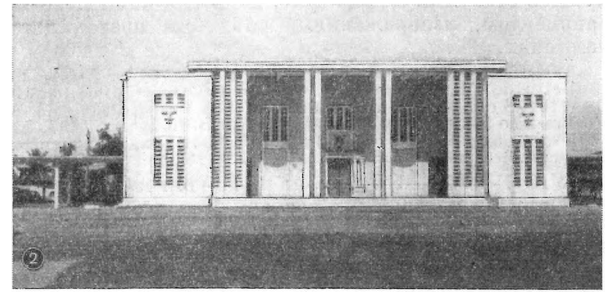
Лит.: Leguay M., Art laotien, «Sud-Est», 1950, № 15, juillet, p. 32—39; Parmentier H., L'art du Laos, t. 1—2, P., 1954; «France-Asie», Saigon, 1956, t. XII, № 118—120, mars—avril—mai, p. 761—776.

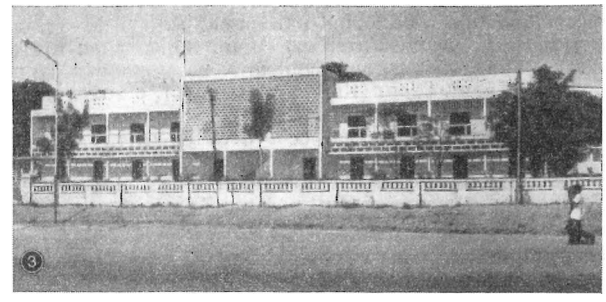
ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

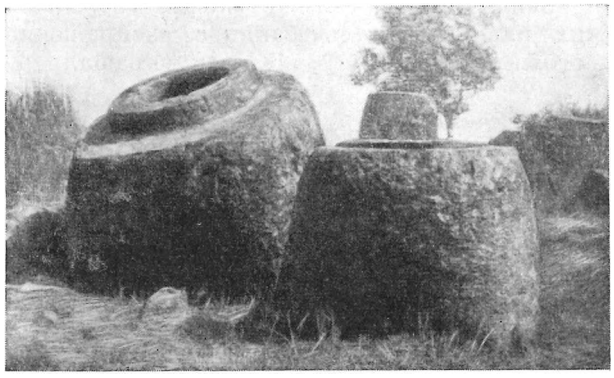
ВЬЕНТЯ́Н, Вьентьян,— г., столица Л. (с 1946) на р. Меконг. Осн. в 13 в., столица Лансанга (с 1563), государства Вьентян (1707—1828), с 1899—адм. центр Франц. Л. Планировка регул., застройка гл. обр. малоэтажная (дер. свайные и глинобитные дома, 2—3-этажные кирп. особняки). Большинство пам. арх-ры разрушено сиамцами в 1827. Сохранились 18 ватов: корол. **ват Фра-Кео** (1565, кирп., облицов. резным песчаником; колоннада на высоком цоколе с лестницами; вдоль наружных стен — статуи Будды; разрушен сиамцами, в 1938 восстановлен по проекту *Суванна Фумы*), **ват Сисакет** (1820, с колоннадой; внутри — росписи, статуи Будды; в нишах открытой внутрь гал. вокруг вата — статуэтки Будды; во дворе с оградой — 2 тхата и изящная кв. в плане б-ка с колоннадой и многоярусной крышей), ваты Онг-Ту (с портиками), Ми-Сай (с колоннадой) и др.; в комплексе вата Ин-Пенг сохранились многочисл. тхаты, молельня с килевидным покрытием, кв. в плане б-ка с расширяющимися кверху стенами и 2-ярусной крышей, в руинах Фья-Вата (разруш. в 1827) — колоссальная кам. статуя сидящего Будды. **Тхат Луанг** (1586, кв. в плане, на ступенч. платформе, вверху обнесён стеной с 30 малыми тхатами, ниже на двух террасах — зубчатыми стенами; ограда с 4 павильонами и открытой внутрь гал.). Ко-

Современная архитектура Вьентяна. 1. Суванна Фума. Городской рынок. 1963. 2. Суванна Фума. Здание Национального собрания. 3. Городской лицей на улице Лансанг. 4. Жилой дом и кинотеатр на улице Лансанг.









Каменные „кувшины" в долине Кувшинов. 1—5 вв.

рол. дворец (восстановлен по проекту Суванна Фумы). Здания в совр. стиле: Нац. собрание (Суванна Фума), отель «Лансанг» (1963, Кхамфет), гор. лицей, Министерство информации; в трад. стиле — ват Пак-Кхан (1963), гор. рынок (жел.-бет., 1963, Суванна Фума). Пам. королю Сеттхатхирату перед тхатом Луанг (1960, *Тьямнан Притьяйян*).

Археологич. музей в вате Фра-Кео, осн. в 1942: статуи Будды, нумизматич. собр.

К С. от В.— пещеры Тхам-Вангсанг (1006) и Дан-Сунг со статуями Будды (выс. до 3 *м*) в нишах, резным орнаментом, изображениями слонов и цветов лотоса на стенах.

Лит.: Lunet de La Jonquière E., Vieng-Chan, «Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient», 1901, т 1, p. 99—118; Souvanna Phouma T., Restauration du Vat Ho-Pra-Kêo à Vientiane, «Bulletin des amis du Laos», 1937, № 1, juillet, p. 65—68; Phouvong P., Le That Luang de Vientiane, «France-Asie», 1953, № 82, mars, p. 142—152.

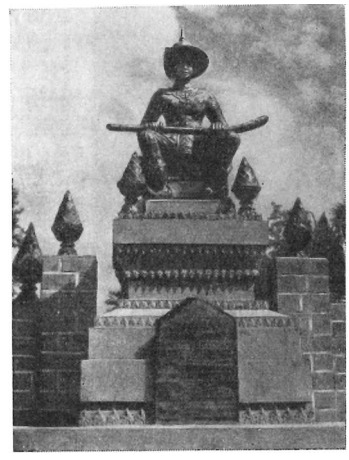
ЛУА́НГ-ПРАБА́НГ — г. на р. Меконг к С. от Вьентяна. Один из древнейших городов Лаоса, столица Лансанга в 1353—1563, государства Луанг-Прабанг — в 1707—1946, ныне корол. резиденция и религ. центр. Планировка регул., преобладают дер. свайные и глинобитные дома. 31 ват: **Висун** (1503, сгорел в 1887, восстановлен в 1898; собр. кхмерских статуй 11—12 вв.; полусферич. тхат), **Ват-Тхат** (1548, перестроен в 1907; кв. в плане тхат в виде прасата на цоколе с конич. верхом), **Сиенг-Тхонг** (1561, пятинефный, с золотой росписью по чёрному фону; надвратная башня, 3 молельни, 2 б-ки, 8 тхатов), Сен (1-я пол. 18 в.; тхат со шпилем), Май (1796, с окружающей гал.; 2 молельни, 2 б-ки, колоколовидный тхат), Тхат-Луанг (1548, перестроен в 1818, с окружающей гал.; графинообразный тхат, 1818), Арам (перестроен в 1818, однонефный; 2 тхата), Сиенг-Муон (1851; 2 тхата, 2 молельни, б-ка), Па-Кхе (перестроен в 1851, однонефный, ставни 17 в. с изображением европейцев; росписи на темы «Рамаяны») и др. В центре г.— тхат на холме Фу-Си (1796). Корол. дворец.

САВАННАКЕ́Т — г. на р. Меконг, к Ю.-В. от Вьентяна. Осн. в 1894. Близ С.— тхат Инг-Ранг (трёхъярусный прасат раннекхмерского типа). В 45 *км* к Ю.-В.—тхат Фонг (прасат с иглообразным завершением).

ТРАН-НИ́НЬ, Чан-Нинь,— нагорье к Ю.-В. от Луанг-Прабанга. 36 ватов: Бун-Ко в Сиенг-Куанге; Бан-Кхай, Си-Кхум в р-не Муонг-Кханг; Бан-Фонг (пятинефный, с навесом на консолях; капелла, б-ка) в районе Муонг-Суй, и др. Тхат Фуэн в Сиенг-Куанге (колоколовидный), тхат Фонг-Пенг близ Сиенг-Куанга (иглообразный со шпилем). Долина Кувшинов с кам. сосудами 1—5 вв.

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

СУВА́ННА ФУ́МА, Тьяо (принц; р. 1901)— архитектор и гос. деятель. Арх. образование получил в Париже, в 1931—40 работал в Бюро арх-ры во Вьентяне. Работы: во *Вьентяне*.



Тьямнан Притьяйян. Памятник королю Лансанга Сеттхатхирату во Вьентяне. Бронза. 1960.

ТЬЯМНА́Н ПРИТЬЯЙЯ́Н (р. 1912)—скульптор. Преподаватель Школы лаосских иск-в во Вьентяне. Автор пам. королю Сеттхатхирату перед тхатом Луанг во Вьентяне (1960).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

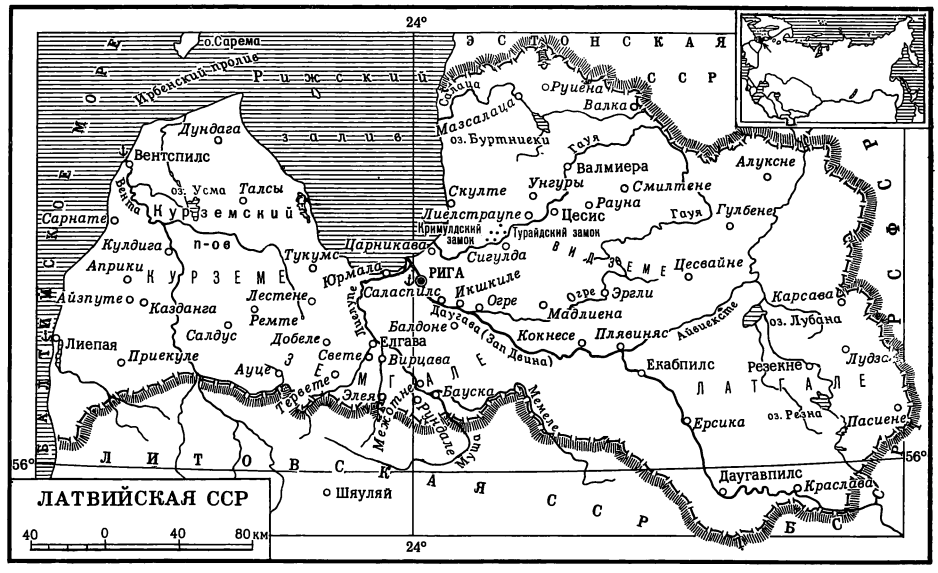
Школа лаосских иск-в во Вьентяне, осн. в 1959; отд. ювелирного дела, скульптуры, живописи, художеств. ткачества.

Авторы: Ю. Д. Лебедев, Л. И. Насонкина. Консультанты: О. С. Прокофьев, Г. Г. Стратанович, Е. П. Яцун.

Илл. см. на отд. л. к стр. 504.

ЛАТВИЙСКАЯ ССР

(ЛАТВИЙСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ЛАТВИЯ. LATVIJAS PADOMJU SOCIALISTISKĀ REPUBLIKA. LATVIJA).

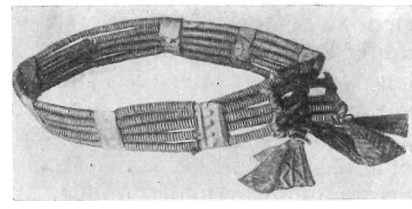


В историко-художественном развитии Латвии — одной из трёх республик Советской Прибалтики — важную роль сыграли восходящие к древности традиции народного искусства, а также воздействия ряда европейских школ. В эпоху средневековья Л. частично включилась в культурную орбиту ганзейских городов. Художественная культура барокко в Л. (17—18 вв.) восприняла опыт североевропейских, польской и русской школ. В 19—20 вв. стали особенно активными художественные связи Л. с Россией. Различные европейские стили получили в Л. местную окраску. Своеобразие художественной культуры Л. особенно наглядно раскрылось в новейшее время, что связано с процессом формирования латышской нации. В творчестве современных художников Л. претворяются общие принципы советского искусства, развивающегося по пути социалистического реализма.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Древнейшие памятники искусства на территории Л.— ножи со стилизованными изображениями животных и др. изделия из кости, относящиеся к неолиту (4—сер. 2-го тысячелетия до н. э.), керамические сосуды с ямочно-зубчатым орнаментом, а также позднеолитические изделия из янтаря, глиняные человеческие фигурки и шнуровая керамика. Интереснейшие образцы искусства бронзового века (сер. 2-го — сер. 1-го тысячелетий до н. э.) — найденные в Сарнате (Sārnate, Кулдигский р-н) ковши с ручками в виде голов уток и др. изделия из дерева, близкие к находкам Горбуновского торфяника на Урале (см. *РСФСР*). Там же найдены остатки прямоугольных и округлых в плане жилищ с каркасом из жердей, переплетённых сучьями.

Латгальский девичий венок.



В конце бронзового века и в эпоху раннего железа (2-я пол. 1-го тысячелетия до н. э.) возникли поселения родовых общин — «пилскалны», обычно укреплявшиеся земляными валами с частоколами или рубленными деревян-

Мужская голова. Дерево. 12 в. Музей истории города Риги и мореходства. Рига.

ными стенами наверху. В этих поселениях найдены прямоугольные и округлые в плане постройки с каркасом из деревянных столбов, врытых в землю. В первых вв. н. э. пилскалны носили характер лишь временных укреплённых убежищ. К этому периоду относятся многочисленные образцы украшений из бронзы: сакт (фибул), булавок, браслетов, шейных гривен, височных колец и др. В период разложения родового строя (5—8 вв.) пилскалны приобретают всё более развитую систему укреплений. Высоким было мастерство обработки металла. Металлические украшения этого времени носят своеобразный характер у каждого племени. Особенно оригинальны латгальские девичьи венки, составленные из бронзовых спиральных проволок и богато украшенные привесками и бубенцами.

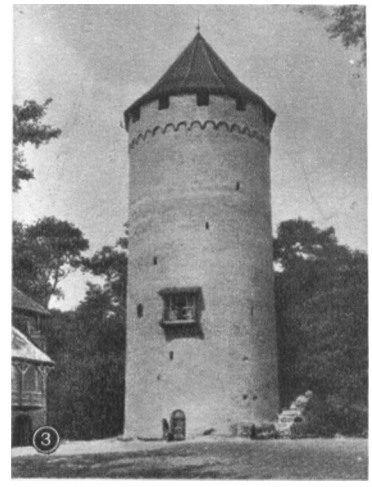
В эпоху становления феодализма (9—12 вв.) некоторые пилскалны превращаются в деревянные замки феодальных властителей. Вокруг замков развиваются ремесленно-земледельческие посады, застроенные курными избами; с проникновением из Руси христианства (сер. 11 в.) начали строиться и церкви. Т. обр., в 9—12 вв. отдельные древние поселения постепенно превращаются в города средневекового типа и становятся центрами раннефеодальных государственных образований (Ерсика, Jersika, Прейльский р-н). Как показывают новейшие археологические находки — процарапанное на глиняной обмазке стены изображение мужчины, играющего на свирели (13 в., Музей истории Латвийской ССР, Рига), вырезанная на конце жерди деревянная мужская голова (12 в., Музей истории города Риги и мореходства, Рига), костяная фибула в виде фигурки лося из Цесисского р-на, — в это время уже начало развиваться изобразительное искусство.

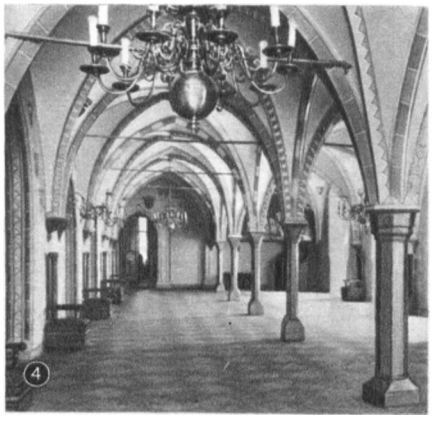
СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

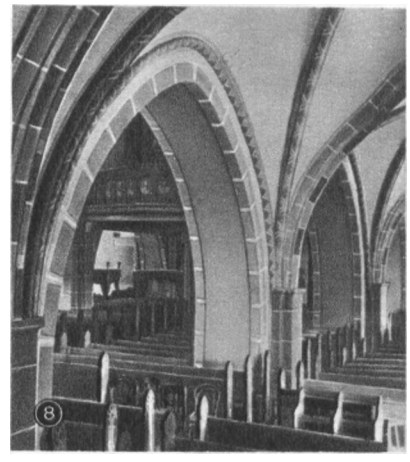
В конце 12—13 вв. территория Л. была захвачена (и объединена с Эстонией под общим названием «Ливония») немецкими крестоносцами, оставаясь под владычеством Ордена и епископов, насаждавших здесь католицизм, до сер. 16 в. В 12—16 вв. Л. оказалась втянутой в орбиту художественной культуры западноевропейского средневековья. На первых порах завоеватели утверждали эту культуру насильственно, игнорируя местные традиции. В дальнейшем, однако, она приобрела своеобразный характер под влиянием местных условий, в известной мере став формой проявления эстетического сознания латышского народа, наряду с продолжавшим своё развитие народным искусством. В средневековой Л. широко велось монументальное строительство (в конце 12—1-й четверти 13 вв.— в романских формах, затем в переходных и в 14—1-й пол. 16 вв.— в формах готики), получило некоторое развитие монументально-декоративное искусство.

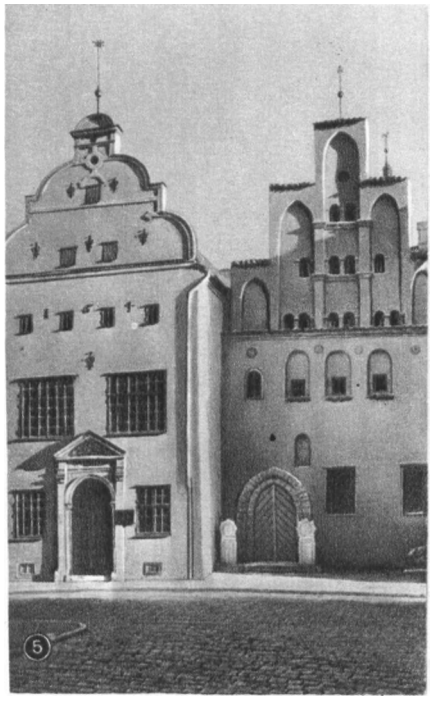
Архитектура. Сооружением замка и церкви в Икшкиле (Ikšķile, Огрский р-н) мастерами с о-ва Готланда в 1185 было положено начало каменному зодчеству. Вначале местные жители привлекались к строительству каменных зданий лишь как подсобная рабочая сила. Но со временем возникают латышские цехи каменщиков, участвующие в монументальном строительстве.

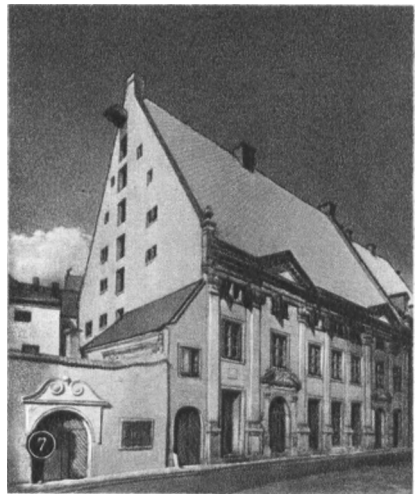
Архитектура средневековой Л. носила преимущественно оборонный характер. Воздвигнутые крестоносцами каменные замки стали центрами обороны городов, развивавшихся на базе более древних поселений (*Цесис*, *Кокнесе*, *Рига*). В 13—14 вв. сложились различные типы прибалтийского замка: башня (Турайда, Turaida, Рижский р-н; *Лиелстраупе*), «конвентский дом» (*Вентспилс*), придорожный замок (Айзпуте, Aizpute, Лиепайский р-н) и т. н. замок нерегулярного типа, конфигурация укреплений которого следовала очертаниям склонов замкового холма (Кокнесе). Основу плана конвентского дома составлял 4-угольный двор, ограждённый массивными жилыми корпусами, которые выполняли и оборонительную функцию; двор нередко был обнесён галереями; снаружи к углам замка примыкали круглые или прямоугольные башни. Близок по планировке к конвентскому дому придорожный замок, служивший своеобразным заезжим двором, но его двор лишь с двух сторон был ограждён жилыми и складскими корпусами, а с двух других был обнесён стеной. От фортификационной системы и плана замка зависели планировка города и форма его оборонительного пояса. Между замком и линией городских укреплений располагались торгово-ремесленные посады, имевшие, как правило, деревянную 1-этажную застройку.

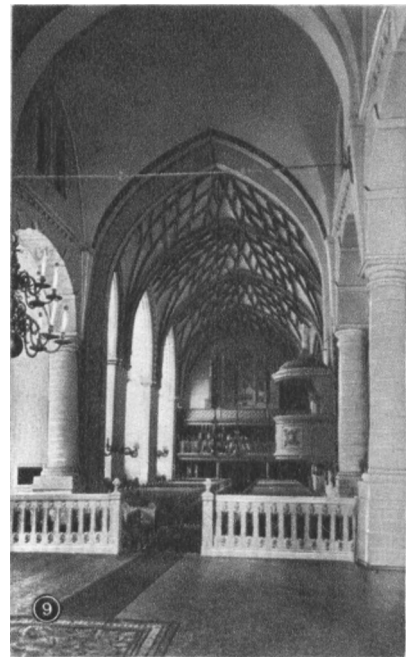




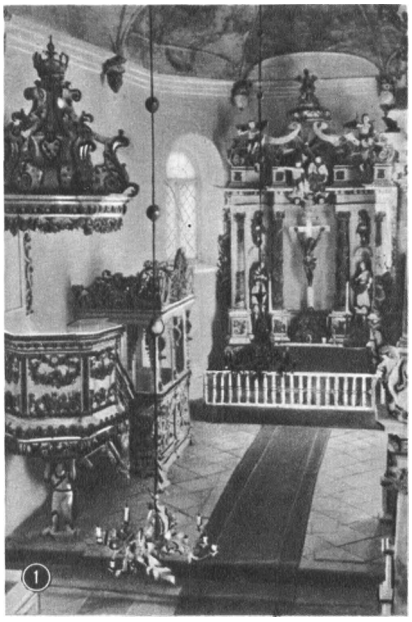


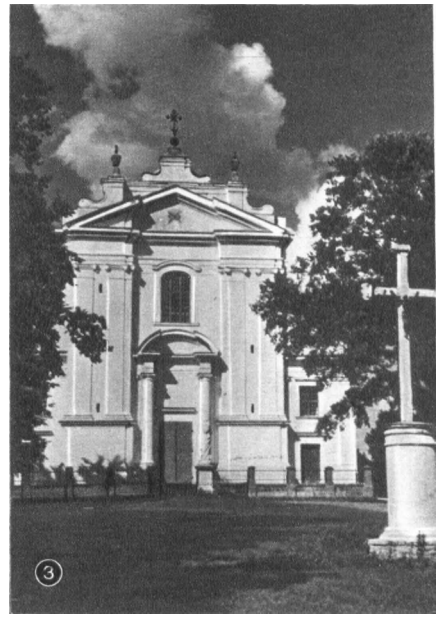


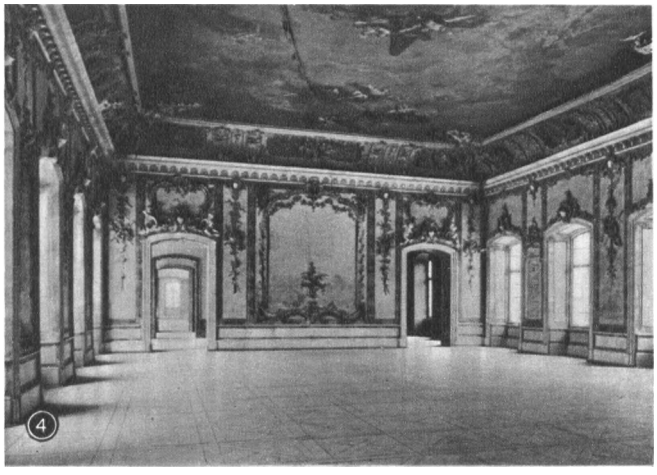


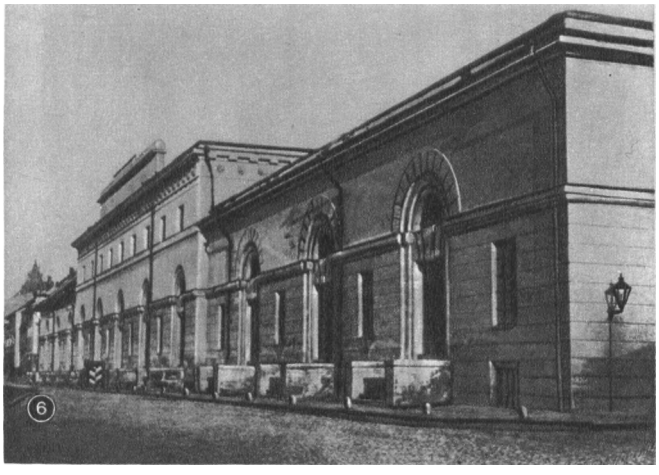


ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Архитектура 13—17 вв. **1.** Замок в Цесисе. 13—16 вв. **2.** Домская церковь в Риге. 13 в. **3.** Башня замка в Турайде. Начало 13 в. **4.** Зал Большой гильдии в Риге. Начало 14 в. **5.** Жилые дома 15—17 вв. на улице Маза Пилс в Риге. **6.** Церковь Яня в Риге. Конец 15—16 вв. **7.** Т. н. дом Данненштерна в Риге. 1696. **8.** Церковь Яня в Цесисе. 1283—87. Интерьер. **9.** Интерьер церкви Яня в Риге.

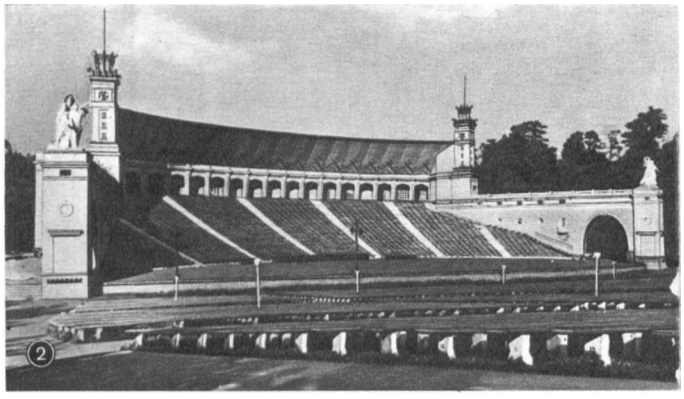


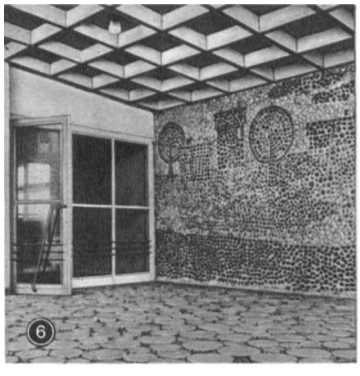


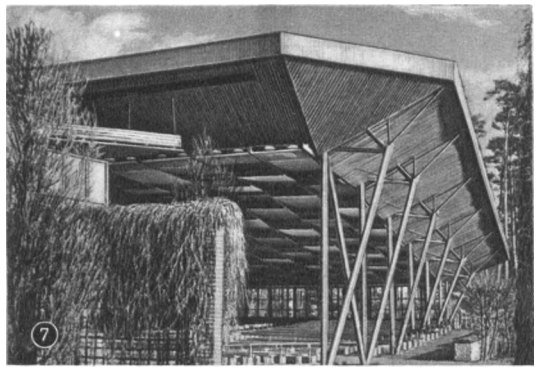


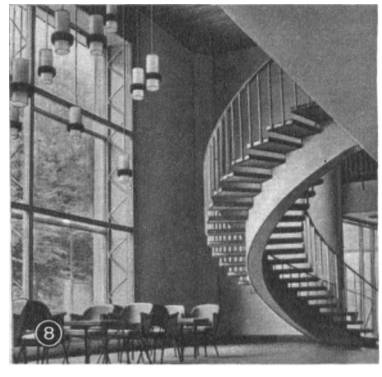


ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Архитектура 18—19 вв. 1. Интерьер церкви в Априках. 18 в. **2.** С. Енсен. Т. н. «Академия Петрина» в Елгаве. 1775. **3.** Церковь в Краславе. 1763. **4.** В. В. Растрелли. Дворец Бирона в Рундале. 1736—70. «Золотой зал». **5.** И. Г. Берлиц. Дворец в Казданге. Начало 19 в. **6.** И. Ф. Лукини (?) и Ю. А. Шпацир. Арсенал-пакгауз в Риге. 1828—32. **7.** Я. Ф. Бауманис и К. Пекшен. Жилые дома в Риге. 2-я половина 19 в.

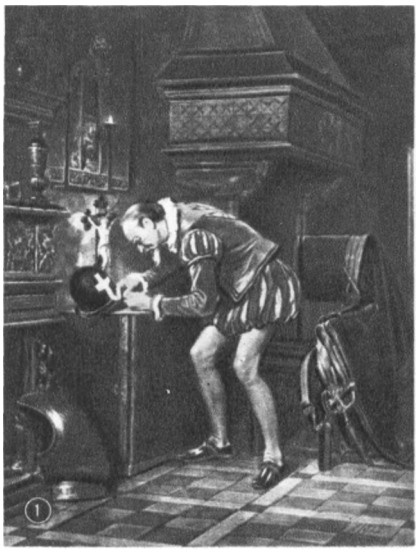


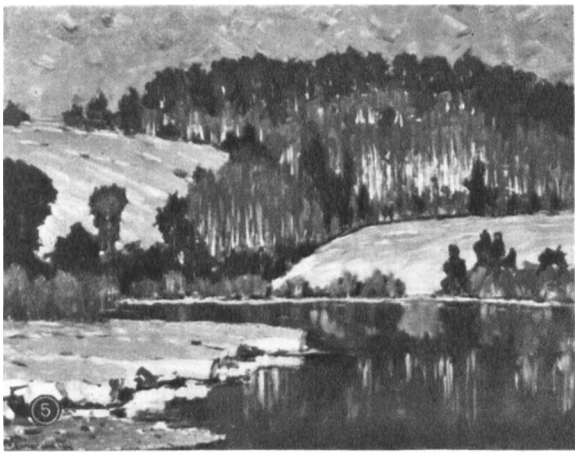


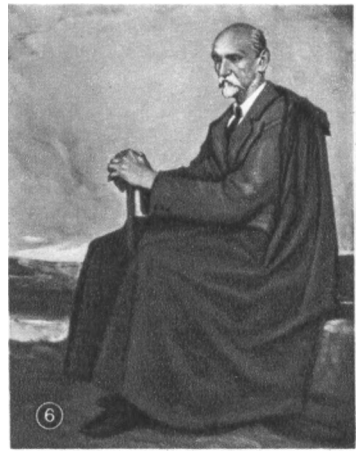




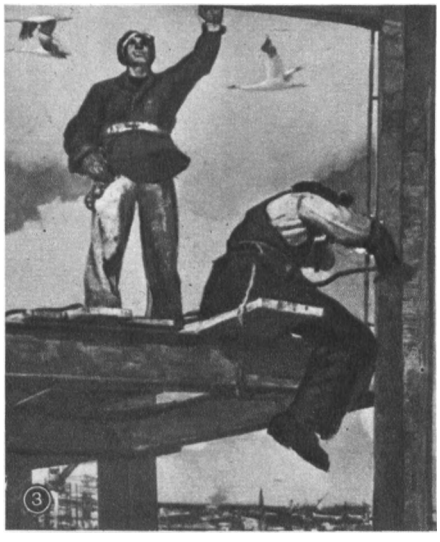
ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Советская архитектура. **1.** Инженер Г. Попов, архитектор Р. Яковлев. Октябрьский мост через Даугаву в Риге. 1955—58. **2.** В. В. Шнитников, Г. Ирбите и др. Большая певческая эстрада в Межа-парке в Риге. 1955. **3.** В. Рамманис, Х. Калнынь. Типовые жилые дома для рабочих цементного завода в Риге. 1950-е гг. **4.** В. И. Кузнецов, В. П. Ципулин. Железнодорожный вокзал в Риге. 1957—60. **5.** Н. Н. Рендель. Жилой микрорайон «Агенскалнские сосны» в Риге. 1958—62. **6.** М. Станя, Т. Никовский, Я. Гинтер. Средняя школа в рыбацком посёлке Скулте. 1963. Вестибюль. **7.** М. Гелзис, А. Вецсилис. Летний концертный зал в Дзинтари. 1959—60. **8.** Ю. Петерсон. Кинотеатр «Пионерис» в Риге. 1961—62. Фойе.



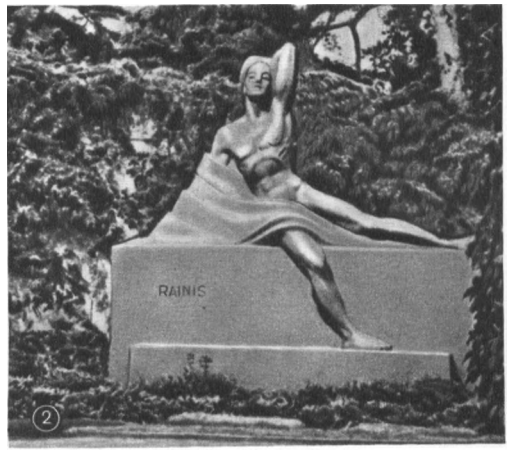


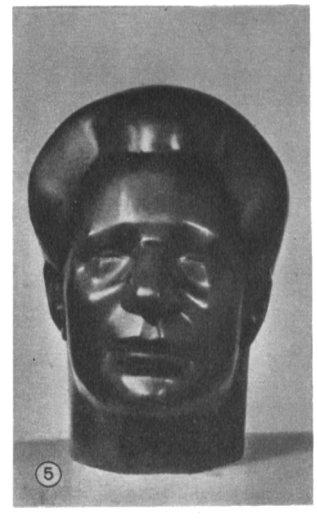


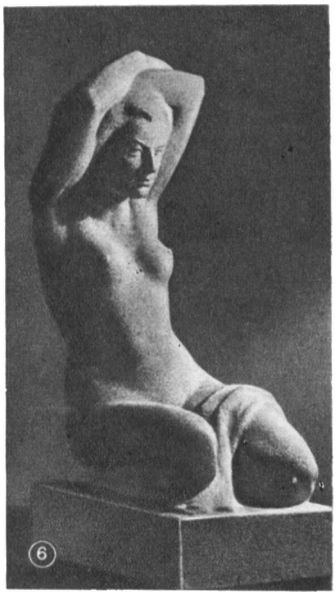
ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Живопись (до 1940). **1.** К. Гун. «Канун Варфоломеевской ночи». 1868. Русский музей. Ленинград. **2.** Ю. Феддер. «Кладбище». 1880-е гг. **3.** Я. Розентал. «С кладбища». 1895. **4.** Я. Валтер. «На рынке». 1897. **5.** В. Пурвит. «Когда пробуждается бор». Около 1936. **6.** Я. Тилберг. Портрет Я. Райниса. 1925. **7.** К. Миесниек. «Хлеб насущный». 1929. (№№ **2—7** — Художественный музей Латвийской ССР, Рига).



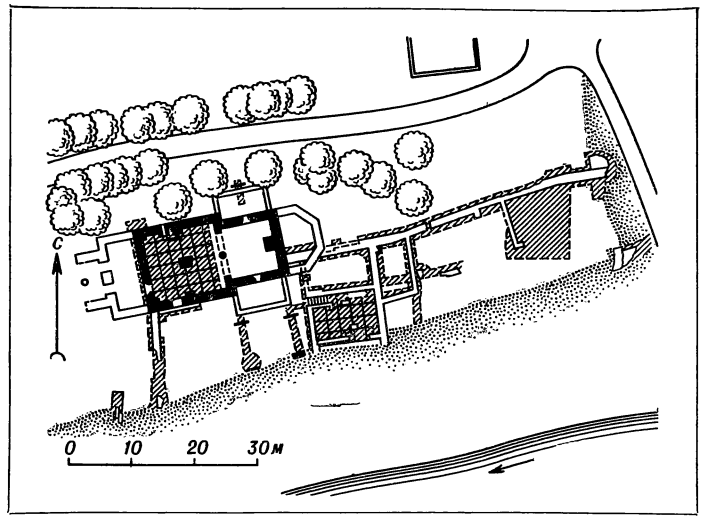
ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Советская живопись. 1. Э. Калнынь. «Новые паруса». 1945. **2.** В. Калнрозе. «В речном заливе». 1957. **3.** И. Зариньш. «Какая высота!». 1958. **4.** А. Муцениек, Э. Цесниек. «Дружба». Витраж. **5.** Л. Свемп. «Натюрморт. Цветы». 1955. **6.** Э. Илтнер. «Мужья возвращаются». 1957. **7.** Х. Клебах, И. Заринь. «Латышские стрелки». 1957. (№№ **1—3, 5—7** — Художественный музей Латвийской ССР, Рига).







ЛАТВИЙСКАЯ ССР. Скульптура. **1.** Мастер Рейнкен. Рельеф портала Дома черноголовых в Риге. Камень. 1521—22. Ныне — в Музее истории города Риги и мореходства, Рига. **2.** К. Земдега. Памятник Я. Райнису на кладбище Райниса в Риге. Гранит. 1934. **3.** Т. Залькалн. Памятник писателю Р. Блауманису в Риге. Гранит. 1929. **4.** К. Зале, А. Бирзениек. Деталь скульптурно-архитектурного ансамбля Братского кладбища в Риге. Туф. 1925—29. **5.** Л. Давыдова-Медене. Портрет графика П. Упитиса. Гранит. 1960. Художественный музей Латвийской ССР. Рига. **6.** Я. Заринь. «Утро». Гранит. 1958. **7.** Л. В. Буковский. Памятник борцам революции 1905 года на кладбище Матиса в Риге (фрагмент). Гранит. 1958—60.



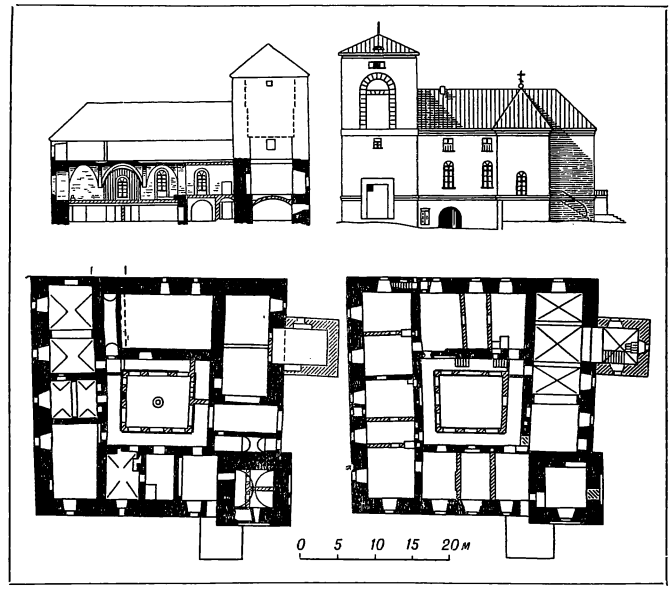
Церковь и замок в Икшкиле. 1185. План.

В романский период основным строительным материалом был известняк. В период перехода к готике вошёл в употребление кирпич; он применялся для возведения сводов, арок и (вместе с валунами) для лицевой кладки забутованных стен. С сер. 13 в. полуциркульные романские своды и арки стали уступать место стрельчатым, появился сдержанно применяемый скульптурный декор (фигурный и орнаментальный). Наиболее выдающийся памятник переходного периода — романо-готическая Домская церковь в Риге. Заложенная в 1211, она была задумана как базилика цистерцианского типа (см. *Германия*). Церковь была завершена ок. 1270 уже как 3-нефная постройка зального типа с нервюрными стрельчатыми сводами, а на рубеже 13—14 вв. всё же превращена в базилику путём повышения среднего нефа. Внешний облик здания величав и суров благодаря романской массивности стен, преобладанию свободных от декора глухих поверхностей. Интерьер Домской церкви отличается большими размерами, тектонической ясностью, крупным масштабом членений.

Домская церковь в известной мере послужила образцом для всего культового зодчества Ливонии 13 в., в котором преобладает тип небольшой 3-нефной базилики с башней на западном фасаде, крестовидными в сечении опорными столбами (церковь Екаба* в Риге), а иногда и с пристроенным пресбитерием, завершающимся полигональной апсидой (церкви Яня в Цесисе, Симаня в *Валмиере* и др.).

В 15 в. в Л. широко распространяется «кирпичная готика» (см. *Германия*). В 1408—1409 мастер из Ростока И. Румешоттель (J. Rumeschottel) заново отстроил хор церкви Петера в Риге, приобретший обход с венцом капелл и развитую готическую систему конструкций. Верхние части готических построек Л. зрительно облегчены введением декоративных ниш, аркатурных поясов и белых оштукатуренных поверхностей (башни Домской церкви и церкви Екаба, фронтон церкви Яня — в Риге). Декоративным тенденциям «кирпичной готики» соответствуют своды — звёздчатые (церковь Яня в Риге, рубеж 15—16 вв.; комната магистра и парадный зал замка в Цесисе, конец 15—1-я четверть 16 вв.; зал капитула замка в Рауне, Rauna, Цесисский р-н, 1-я четверть 16 в.), в отдельных случаях сотовые (трапезная замка в Риге, между 1497 и 1515).

В период «кирпичной готики» складывается тип бюргерского жилого дома. Такие дома, вплотную примыкавшие друг к другу, были обращены торцом к улице, имели высокую двускатную крышу и ступенчатый фронтон.



„Конвентский дом" в Вентспилсе. Окончен в 1290. Вверху — разрез восточного корпуса (слева) и восточный фасад (справа). Внизу — планы подвала (слева) и первого этажа (справа).

* Точнее — Екаба базница. Здесь и далее в статье «Латвийская ССР» названия архитектурных памятников даются в форме латышского родительного падежа. Слова «базница» (церковь), «намс» (дом), «ела» (улица) и т. п., которые по нормам латышского языка следуют за названием, для краткости, как правило, опускаются.

На 1-м этаже находились жилое помещение и кухня-дымоход с открытым очагом. Погреб и многоярусный чердак служили складами для товаров. Таков, напр., дом № 17 по улице Маза Пилс в Риге (конец 15 или нач. 16 вв.).

Изобразительное искусство. Средневековая архитектура Л. была украшена скульптурой и живописью, но до наших дней дошло немногое: отдельные каменные надгробия (с конца 12 в.), части деревянных резных алтарей, капители колонн, фрагменты росписей. Создателями этих памятников были гл. обр. приезжие мастера. Но, видимо, многие из них испытали известное воздействие местной деревянной резьбы и в качестве помощников использовали местных ремесленников.

В одном из древнейших памятников средневекового искусства Л.— фигурных консолях и капителях колонн клуатра Домской церкви в Риге (13 в.) — романские формы нередко трактованы с наивной, грубоватой простотой.

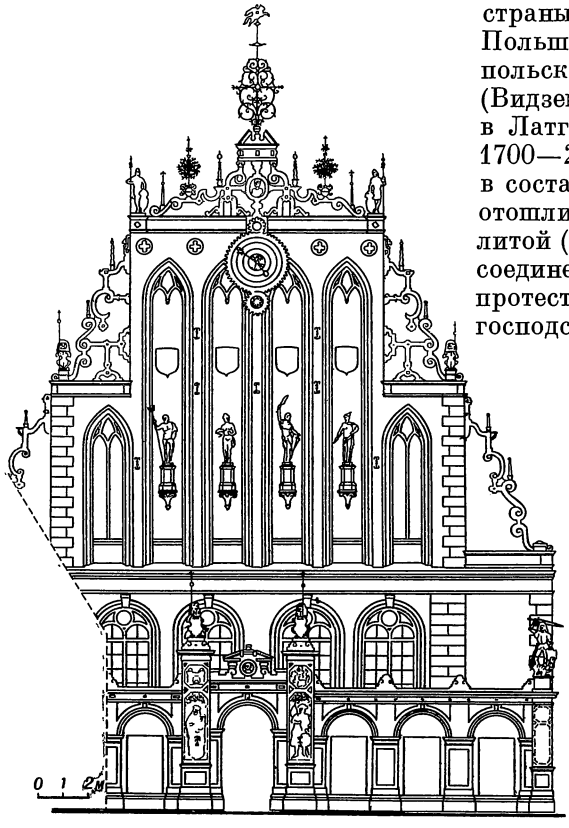
Живой непосредственностью образа привлекает деревянная статуя мадонны (т. н. Докке, Docke, т. е. «кукла»; 16 в.), прежде находившаяся в рижской Большой гильдии. И пропорции статуи, и пластический язык выдают влияние местных традиций. Среди произведений позднеготической скульптуры выделяются также рельефы алтаря из Большой гильдии (дерево, 15—16 вв.) и выполненные в 1520-х гг. долго жившим в Прибалтике мастером Рейнкеном (Reynken) каменные рельефы портала Дома черноголовых (оба памятника — в Музее истории города Риги и мореходства). Плоскостной характер работы Рейнкена, возможно, свидетельствует о воздействии приёмов местной деревянной резьбы.

Памятники средневековой живописи дошли до нас лишь в виде плохо сохранившихся фрагментов (остатки фигурных и орнаментальных фресок в церквах Домской, Яня и Екаба в Риге).

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 2-й половины 16—18 вв.

На протяжении 2-й пол. 16—18 вв. Л. превратилась в арену борьбы крупных держав за укрепление своих позиций в р-не Балтийского моря. Ливонская война (1558—83) привела к падению Ливонского ордена (1562), уничтожению Ливонии как государственного образования, захвату большей части Л. Польшей (Речью Посполитой), возникновению в юго-зап. части страны (территории Курземе и Земгале) зависимого от Польши Курляндского герцогства. В результате шведско-польской войны 1600—29 город Рига и сев.-зап.часть Л. (Видземе) перешли к шведам, в то время как на В. страны — в Латгале — поляки удержались до 1772. Северная война 1700—21 положила начало воссоединению латышских земель в составе России: по Ништадтскому договору 1721 к России отошли Рига и Видземе, по первому разделу Речи Посполитой (1772) — Латгале; Курляндское герцогство было присоединено к России в 1795. Ещё в 1520-х гг. в Л. проник протестантизм, который на С.-З. страны превратился к 17 в. в господствующую религию. В 16 в. в Л. явственно обозначился процесс разложения средневекового уклада городской жизни, в городах получило известное развитие движение реформации. Однако поворот к светским формам в сфере искусства совершился в Л. сравнительно поздно, лишь во 2-й пол. 16 в., и совпал с общеевропейской волной контрреформации и связанного с ней маньеризма. Поэтому художественная культура нового времени на первых порах приобрела в Л. маньеристическую окраску. С сер. 17 в. в искусстве Л. распространяются принципы барокко, развитию которого способствовали связи с архитектурно-художественными школами сев. Германии, Швеции, Речи Посполитой и России.

Дом черноголовых в Риге (не сохранился). Фасад (в основном 1619—25).



Архитектура. Градостроительные идеи, заложенные в итальянских ренессансных проектах «идеальных городов» и в конце 16 в.—17 в. распространившиеся во всей Западной Европе, через Швецию

и Польшу проникли и в Л. Они нашли отражение в регулярной планировке *Елгавы*, в частично осуществлённом проекте перепланировки рижских предместий (1650, архитектор И. Роденбург, J. Rodenburg), в разработке плана цитадели в *Риге*.

Для зодчества Л. 2-й пол. 16—1-й пол. 17 вв. характерно своеобразное сочетание традиций готики с элементами ренессанса (типичное для маньеризма): напр., тосканские колонны используются как опоры для стрельчатых арок (пристройка 1587—89 к церкви Яня в Риге), звёздчатых сводов (церковь Трисвиенибас в Елгаве). На первых порах ренессансные элементы проникают в архитектуру Л. через Польшу; но с 1610-х гг. большое значение приобретает воздействие североевропейской (и прежде всего нидерландской) маньеристической архитектуры. Оно проявилось особенно сильно в фасаде рижского Дома черноголовых: здесь применены тональные и фактурные контрасты кирпича и песчаника; в причудливом декоративном обрамлении щипца использованы завитки, обелиски, маски, статуи рыцарей. В жилых домах 17 в. увеличивается число помещений; щипец и портал приобретают богатую пластическую обработку, но общая композиция дома остаётся средневековой (дом № 19 по улице Маза Пилс в Риге).

Во 2-й пол. 17 в. в Л. утверждаются принципы барокко, пришедшего сюда гл. обр. через северную Германию, отчасти через Польшу. Один из первых барочных памятников Л.— новый фасад готической базилики Петера в Риге. Скаты крыш боковых нефов скрыты волютами; фасад воспринимается как иллюзорное основание многоярусной башни со шпилем, являвшейся самой высокой деревянной конструкцией в тогдашней Европе. В отличие от распространённых в североевропейском зодчестве подобных башен, рижская башня сохраняет своеобразные готические пропорции. В композиции фасада декоративные мотивы применены ещё сдержанно, преобладают свободные, не заполненные декором плоскости. Использование новых элементов в убранстве фасада (большой ордер, барочные порталы) при сохранении готической структуры сооружения характерно в это время и для жилых домов рижских именитых горожан (т. н. дом Рейтерна, т. н. дом Данненштерна).

Р. Бинденшу. Фасад и башня церкви Петера в Риге. 1689—92. (Реконструкция П. Саулитиса).

В 18 в. барокко окончательно вытесняет готику. Феодальное жилище утрачивает средневековую обособленность: место зáмка занимает неукреплённая помещичья усадьба. В зодчестве Л. 18 в. (и особенно в зодчестве Курляндского герцогства) заметный след оставила деятельность В. В. Растрелли (см. *РСФСР*), построившего дворцы герцога Курляндского Э. И. Бирона в *Рундале* и Елгаве. Первый представляет собой часть большого паркового комплекса, решённого в принципах симметричной осевой планировки; второй более монументален по характеру и отличается большей пышностью наружного убранства. Возможно участие Растрелли и в создании герцогских дворцов в Свете (Svēte, Добельский р-н) и Вирцаве (Vircava, Бауский р-н); интересна композиционная схема последнего (башня в центральной части фасада и флигеля́ по бокам). С именем С. Енсена (S. Jensen, 1723 — после 1809), появившегося при герцогском дворе в 1766, датчанина по происхождению, ученика Л. Ванвителли (см. *Италия*), связано утверждение в Курляндии форм, переходных к классицизму. Главная постройка Енсена — «Академия Петрина» в Елгаве.

Зодчество Латгале до 1770-х гг. оставалось в орбите архитектурного развития Речи Посполитой. Здесь, как и в соседних Белоруссии (см. *Белорусская ССР*) и Литве (см. *Литовская ССР*), получил распространение тип католического храма с двумя высокими ажурными башнями и богато пластически разработанным фасадом (иезуитская церковь в *Даугавпилсе*; церковь в Пасиене, Pasiena, Лудзенский р-н, 1761). Кроме того, в Латгале встречается тип базилики с фасадом, схема которого восходит к фасаду римской церкви Иль Джезу́ (см. *Италия*); такова, напр., перестроенная в 1763 церковь в Краславе (Krāslava).

Изобразительное искусство. В изобразительном искусстве конца 16 —1-й пол. 17 вв., как и в архитектуре этого времени, проявились тенденции маньеризма, а с сер. 17 в. в нём утвердились принципы барокко. Ведущая роль среди пластических искусств сохранилась за скульптурой (надгробия, фигурная и орнаментальная резьба по дереву в церковных интерьерах), достигшей особого расцвета в Курляндии. Здесь к концу 17 в. сложилась испытавшая воздействие барочных ма-

стеров Восточной Пруссии местная школа резчиков по дереву во главе с Николасом *Сёфренсом* Младшим. Им созданы сложный по своей композиции, полный барочной экспрессии алтарь церкви Аннас в Лиепае (1697) и алтари церквей в Ландзе (Landze, Талсинский р-н, 1701) и Лестене (Lestene, Тукумский р-н, 1709); кафедра в Лестене, с её тяжеловесной пластикой и наивным реализмом, исполнена латышскими учениками Сёфренса. Выполненные резчиками-латышами алтарь и кафедра церкви в Усме (Usma, Талсинский р-н, 1705; ныне церковь перенесена в Латвийский этнографический музей под открытым небом в Риге) обнаруживают некоторую общность с работами Сёфренса, но в то же время отличаются от них приземистыми пропорциями и более сочным декором. Декоративная роспись плафона в этой же церкви также исполнена местными латышскими ремесленниками.

В 18 в. в искусстве Л. появляются элементы рококо (лепная декорация интерьеров дворца в *Рундале*, алтарь и «герцогская ложа» в церкви Трисвиенибас в *Лиепае*). Ритмической цельностью и свободной игрой несколько тяжеловесных, грубоватых форм выделяется резное убранство интерьера церкви в *Априках*. В нём, несомненно, проявилось самобытное простонародное понимание барокко местными резчиками.

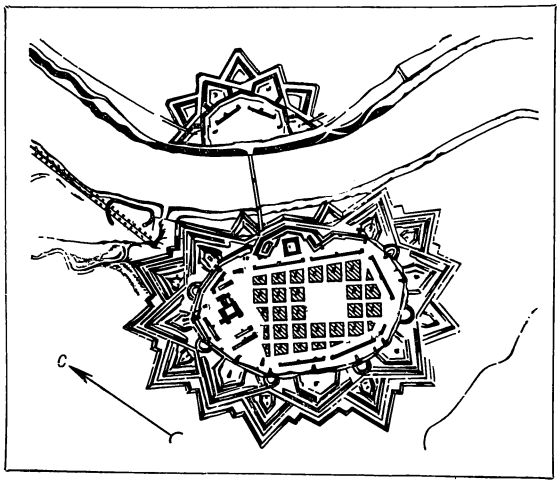
Что касается живописи 17—18 вв., то приезжие мастера исполняли обычно алтарные картины и монументально-декоративные росписи (таковы плафоны дворца в Рундале работы Ф. Мартини, F. Martini, К. Цукки, C. Zucchi, и др.), а местные живописцы гл. обр. расписывали мебель в усадьбах и церквах.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 19 — нач. 20 вв.

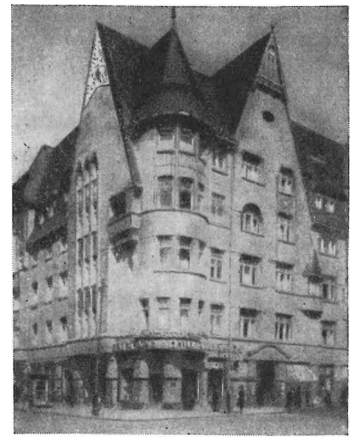
В 19 в. всё более укрепляется связь искусства Л. с русской школой. Светские тенденции, нараставшие в художественной культуре Л. на протяжении 17—18 вв., в этот период окончательно побеждают. Безземельное раскрепощение крестьян (1817—19) и быстрое развитие капитализма на протяжении 19 в. способствовали формированию латышской нации и национальной культуры. В этих условиях происходит интенсивное становление латышской художественной школы нового времени, которая уже к 1890-м гг. обретает самобытное лицо и выдвигает ряд видных мастеров. В искусстве Л. 1900—10-х гг. появляются отдельные черты (тяготение к романтической и монументальной трактовке реалистических образов), которые получат развитие в дальнейшем и определят собой своеобразный облик латышской художественной культуры 20 в.

Архитектура. В 1-й пол. 19 в. в зодчестве Л. господствуют принципы классицизма, становление которого началось уже в 3-й четверти 18 столетия (наиболее ранний, близкий к французским, образец классицизма — ратуша в *Риге*). В 1780 — нач. 1790-х гг. в рижской архитектуре существовал т. н. «бюргерский классицизм», выразившийся не во внутренней планировке зданий, а гл. обр. в композиции фасада — симметричной, насыщенной ещё отчасти барочными декоративными элементами, измельчёнными и плоскостными (что естественно для построек, которые располагались на узких улицах «Старой Риги»). Типичным представителем «бюргерского классицизма» был К. *Хаберланд* — строитель многих жилых домов и один из создателей ранней разновидности доходного дома. В 1-м этаже такого дома находились торговые и хозяйственные помещения, во 2-м — жилые помещения хозяина и парадный зал, в 3-м и 4-м — квартиры жильцов. «Бюргерский классицизм» проник и в культовую архитектуру, повлияв здесь не только на трактовку фасадов, но и на планировку здания, которая стала больше отвечать требованиям протестантского богослужения. Такова построенная Хаберландом круглая в плане церковь в Катлакалне (Katlakalns) — пригороде Риги. Одновременно в строительстве «казённых» зданий (церковь Петера — Павила в рижской цитадели) и в градостроительных проектах сказывалось воздействие русского классицизма, которое, в частности, способствовало внедрению регулярных систем планировки (проект перепланировки предместий Риги, 1769).

Крепость в Даугавпилсе. Начата в 1810. План. Автор проекта Е. Ф. Гекель.



В 1-й половине 19 в. зодчество Л. развивалось в русле русского классицизма. Усиливаются тенденции ансамблевого строительства (планировка и застройка крепости в *Даугавпилсе*, восстановление предместий Риги после пожара 1812 с применением «образцовых» проектов фасадов жилых домов). В 1820-х гг. монументальные формы зрелого классицизма укореняются как в каменном зодчестве (арсенал-пакгауз в Риге), так и в деревянном (церковь Езус в Риге, 1819—22, архитектор К. Ф. Брейткрёйц, Chr. F. Breitkreutz, 1780—1820). Русский классицизм оказал воздействие и на архитектуру помещичьих усадеб: ныне не сохранившийся величественный дворец в Элее (Eleja, Добельский р-н), спроектированный ок. 1800 Дж. Кваренги (см. *РСФСР*), послужил образцом для дворцовых комплексов в Казданге (Kazdanga, Лиепайский р-н) и Дурбе [Durbe, близ Тукума (Тукумс)], построенных в нач. 19 в. И. Г. Берлицем (J. G. Berlitz, умер ок. 1840). С 1830-х гг. классицизм Л. вступает в полосу упадка, приобретая черты «казарменного» стиля николаевской эпохи: его характерные образцы — главный корпус Рижского военно-сухопутного госпиталя (1830—33), построенный И. Э. де Витте (J. E. de Witte, 1790—1854), и застройка крепости в Даугавпилсе.



Э. Лаубе. Дом № 47 на улице Ленина в Риге. 1908.

Развитие капитализма во 2-й пол. 19 в. вызвало интенсивный рост городов. Особенно быстро развивается Рига. На месте её городских валов, снесённых в конце 1850-х гг., создаётся садово-парковое полукольцо и возникает новый центр города с эклектическими зданиями театра (1863, архитектор Л. Ф. К. Бонштедт, L. F. K. Bohnstedt, 1822—85), политехнического института (ныне университет; 1866, архитектор Г. Ф. А. Хильбиг, G. F. A. Hilbig, 1822—87) и др. В строительстве новой Риги принял активное участие первый профессиональный архитектор-латыш Я. Ф. *Бауманис*, построивший много доходных домов и общественных зданий, в декоре которых использованы формы ренессанса и классицизма.

На рубеже 19—20 вв. возводятся огромные парадные сооружения в исторических стилях: здания Художественного музея Латвийской ССР (1902, архитектор В. Нёйман, W. Neumann, 1849—1919) и Академии художеств (1904, архитектор В. Л. Н. Бокслафф, W. L. N. Bockslaff, 1858 — после 1939) — в Риге. Вместе с тем появляются «югендстиль» (застройка улицы Ф. Гайля в Риге, 1904—08, архитектор М. О. Эйзенштейн) и перерабатывавшее мотивы народного зодчества национально-романтическое направление; для последнего типичны жилые дома на улице Ленина в Риге (1906—08, архитекторы Э. Лаубе, E. Laube, р. 1880, и А. Ванаг, A. Vanags, 1873—1919).

Изобразительное искусство. Проникавшие с конца 18 в. в Л. веяния классицизма сильнее всего проявились в скульптуре, создававшейся гл. обр. приезжими мастерами.

В сер. 19 в., в обстановке формирования национальной латышской буржуазии и подъёма национального самосознания, начинается становление латышской художественной школы нового времени. В этот период наряду с художниками-немцами (И. Л. Эггинк, J. L. Eggink, 1787—1867; В. З. Штафенхаген, W. S. Stavenhagen, 1814—81, и др.) работают и первые приобщившиеся к профессиональной живописи художники-латыши: посещавший Академию в Антверпене портретист и исторический живописец О. Бертынь (O. Bērtiņš, 1817—85), получившие образование в Мюнхене жанрист и портретист А. Груздынь (A. Gruzdiņš, 1825—91) и автор свободных от идеализации тщательно выполненных портретов рижских бюргеров и деятелей латышской культуры Я. С. *Розе* — первый латыш, удостоенный звания академика в Петербурге.

На рубеже 1850—60-х гг. начинается деятельность учеников петербургской Академии художеств: ма́стера репродукционной гравюры на дереве А. *Даугулиса*, живописцев К. *Гуна* и Ю. *Феддера*. Не получая поддержки на родине, они работали гл. обр. в России. Историческим картинам Гуна, исполненным в академической живописной системе, не чужды гуманистические тенденции. Его жанровые произведения на темы из жизни нормандских крестьян проникнуты симпатией к простым людям. В путевых набросках Гуна впервые в профессиональном искусстве появилась собственно латышская тематика. Феддеру принадлежат первые картины, изображающие природу Л. Отправляясь от традиций академического романтизма, художник эволюционирует в сторону более непосредственного, реалистически-точного воссоздания природы.

Новый подъём латышской культуры (и, в частности, изобразительного искусства) связан с революционно-демократическим движением 1890-х гг. В конце 1880-х гг. петербургские студенты-латыши, учившиеся в Академии художеств и училище Штиглица, создали кружок «Рукис» (Rū-

kis, т. е. «Труженик»). Возглавлявший кружок А. *Алкснис* призывал художников обратиться к национальной тематике, выражать в искусстве демократические идеи. Его рисунки и акварели посвящены истории Л., жизни народа. Принципы «Рукиса» наиболее широко воплотили Я. *Розентал*, Я. *Валтер* и В. *Пурвит*. Их реалистическое искусство во многом перекликается с искусством передвижников (см. *РСФСР*); оно даёт верные картины городской и сельской жизни и природы Л., однако больше тяготеет к созерцательности, нежели к раскрытию социальных конфликтов. Произведения Яниса Розентала, близкие к работам поздних передвижников, сочетают правдивость изображения характерных типов латышской деревни и сельского пейзажа со стремлением выявить живописную красоту натуры. В творчестве Яниса Валтера преобладают пейзажи и жанрово-пейзажные полотна. Главное в его произведениях — лиризм общего настроения. От остро наблюдённых бытовых сцен он переходит к импрессионистическим типам картины и принципам композиции, не следуя, однако, живописному языку импрессионистов. Вильгельм Пурвит, ученик А. И. Куинджи (см. *РСФСР*), на протяжении всей долгой деятельности сохранял верность своему живому, поэтичному ощущению природы, а также строго построенной композиции, декоративные качества которой со временем нарастают. Своеобразие искусства Пурвита — в программном стремлении художника к обобщённому образу природы Л., к пейзажу-картине. При этом в работах Пурвита весьма важную роль играет лирический подтекст, за внешним обобщением таится трепетное эмоциональное восприятие природы, становящееся в поздних произведениях всё более напряжённым, экспрессивным, что влечёт за собой интенсивную цветность живописного решения.

Развитие национального реалистического искусства в 1900—10-х гг. нашло выражение в драматизированной символике народных образов, созданных графиком Т. *Удером*, живописцем и графиком Э. *Бренценом*. Живописец В. Зелтынь (V. Zeltiņš, 1879—1909) тяготеет к новым живописным исканиям, большей экспрессии. У живописца и графика Р. Перле (R. Pērle, 1875—1917) отчётливо проявляется тяготение к символическому образу. Революционные события 1905—07 дали толчок развитию политической карикатуры. В этой области активно выступали Я. *Тилберг*, Р. *Заринь*, А. Роман (A. Romāns, 1878—1911), сотрудничавшие в латышском сатирическом журнале «Svari» («Весы», 1906—07), издававшемся в Петербурге.

В период 1900—10-х гг. начинает свою историю латышская скульптурная школа 20 в. Её первые представители — Г. *Шкилтер* и Т. *Залькалн* — испытали некоторое влияние О. Родена (см. *Франция*) и русского реализма 2-й пол. 19 в. В своём дальнейшем творчестве Залькалн впервые утверждает характерный для скульптуры Прибалтики принцип монументального символического образа, выступающего в одухотворённых жизнью лапидарных пластических формах. К пионерам латышской скульптурной школы принадлежат также художники-реалисты К. *Рончевский*, известный и как педагог, и Б. Дзенис (B. Dzenis, р. 1879). В 1900—10-х гг. сложилась и национальная школа театрально-декорационного искусства, родоначальником которой является Я. Куга (J. Kuga, р. 1878). Для его работ характерны монументальность кулисного построения, стремление превратить спектакль во впечатляющее живописное зрелище.

В 1910-е гг. всё более активный (а порой и самодовлеющий) характер приобретают формальные поиски, переплетающиеся с символизмом. Они получили теоретическое обоснование прежде всего в сочинениях В. *Матвея*, призывавшего осмыслить опыт «примитивных» культур Востока и Африки и внёсшего большой вклад в их историко-художественное изучение. В своих живописных произведениях Матвей стремился к созданию философски-широкого образа мира (порой проникнутого религиозно-созерцательным настроением), к декоративной цельности композиции. Экспрессивная обобщённость образа и формы отличает живопись Я. Гросвалда (J. Grosvalds, 1891—1920) — ученика К. ван Донгена (см. *Нидерланды*), испытавшего также воздействие А. Дерена (см. *Франция*). Известную близость к Гросвалду обнаруживает Е. Казак (J. Kazāks, 1895—1920), создававший монументализированные композиции в постимпрессионистском духе.

В **декоративно-прикладном искусстве** во 2-й пол. 19 в. получила преобладание безвкусная фабричная продукция, рассчитанная на мещанские вкусы (керамика рижского завода, основанного в 1843; мебель). На рубеже 19—20 вв. в Л. проникли претенциозные формы немецкого «югендстиля». Возрождение латышского декоративного искусства связано с именем Ю. *Мадерниека*, занявшегося изучением национальных видов орнамента и разработкой эскизов тканей, ковров и мебели.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БУРЖУАЗНОЙ ЛАТВИИ (1920—40)

После победы в России Великой Октябрьской социалистической революции многие из латышских художников, работавших в Петрограде и Москве, приняли активное участие в строительстве новой культуры. Одним из первых советских плакатистов стал А. Апсит (A. Apsīts, 1880—1944). Скульпторы Т. *Залькалн*, К. *Зале* и Я. *Тилберг* сыграли значительную роль в осуществлении ленинского плана «Монументальной пропаганды». Г. *Шкилтер*, А. Кроненберг (A. Kronenbergs, 1887—1958), С. Видберг (S. Vidbergs, р. 1890) и У. *Скулме* участвовали в оформлении и иллюстрировании советских журналов и книг. Э. *Шталберг* возглавлял реорганизованную Академию художеств в Петрограде. В Москве латышскими стрелками, охранявшими Кремль, была создана студия изобразительного искусства.

В декабре 1918 — январе 1919 Советская власть была установлена и в самой Л. За несколько месяцев её существования была начата работа по созданию национального художественного музея, основаны Высшие художественные мастерские, организован ряд выставок (Валмиера, Цесис), положено начало агитационно-массовому искусству (праздничные панно О. *Скулме*).

После реставрации силами интервентов власти буржуазии (май 1919 — январь 1920) искусство Л. оказалось поставленным в зависимость от буржуазного общества. Тем не менее в латышской художественной культуре 20—30-х гг. были сильны демократические и реалистические тенденции.

Архитектура. Господствующими тенденциями зодчества буржуазной Л. были стилизаторство с национально-романтической окраской — церковь в Аллажах (Allaži, Рижский р-н, 1927), сооружённая П. Кундзинем (P. Kundziņš, р. 1888), Красный зал рижского замка (1935), построенный Э. Лаубе (E. Laube, р. 1880), — и «модернизованная классика» — актовый зал университета (архитектор Э. *Шталберг*) и Дворец юстиции (архитектор Ф. *Скуинь*) в Риге. На жилищное строительство известное влияние оказал рационализм (секционные жилые дома Э. Шталберга и О. *Тилманиса*).

Среди сооружений буржуазного периода в художественном отношении наиболее значительно Братское кладбище в *Риге*, созданное К. *Зале* при участии А. *Бирзениека*, А. Зейдака (A. Zeidaks, 1874—1964) и др. Сила воздействия ансамбля — в его драматичной героике, строгой пространственной организации, монументальности форм, в продуманной расстановке скульптурных акцентов (контрастирующих своей мощной пластикой с гладью стен), в умелом использовании авторами ансамбля зелени, рельефа местности и естественной выразительности материала (известковый туф). Главная эмоциональная тема памятника — скорбь о погибших воинах — раскрывается постепенно, в ходе движения зрителя по композиционной оси ансамбля.

Изобразительное искусство. Возникновение в Л. национального государства усилило в искусстве стремление создать обобщённый образ родины, латышской нации. Это стремление принимало в одних случаях патриотическую, в других — буржуазно-националистическую окраску.

В 20-е гг. ряд художников сохраняет верность реалистическому наследию предшествующего периода. Таковы Я. *Тилберг*, исходивший из традиций парадного портрета и порой достигавший подлинной монументальности образа (портреты Я. Райниса и др.), К. *Миесниек*, создававший правдивые и обобщённые образы людей труда («Хлеб насущный»), скульптор Г. *Шкилтер*, живописец и график Э. *Бренцен*.

Духом оппозиции по отношению к традиционным формам искусства была отмечена деятельность «Группы рижских художников», возникшей в 1919 (вначале именовалась «Группой экспрессионистов») и просуществовавшей до 1939. В группу входили О. и У. *Скулме*, Л. *Свемп*, Г. *Элиас*, Я. *Лиепинь*, К. *Убан*, Р. Сута (R. Suta, 1896 — 1945) и др. В творческой практике группы — в работах скульпторов Э. *Мелдериса* и М. Лиепини-Скулме (M. Liepiņa-Skulme, 1890—1962), живописцев О. Скулме, В. Тоне (V. Tone, 1892—1958) и др., тяготевших к конструктивности форм и строгой композиционной логике, — преломились воздействия ряда западноевропейских художественных течений 1-й четверти 20 в. На первых порах деятельность группы во многом сводилась к формальному экспериментаторству. В то же время творчество ряда её членов сыграло роль в выработке принципов монументального реалистического образа. Симптоматично, что уже к нач. 30-х гг. большинство участников группы постепенно перешло на реалистические позиции, ощущая несовместимость формализма с национальным искусством.

В скульптуре (особенно монументальной), где крупнейшие мастера — Т. *Залькалн*, К. *Зале*, К. *Земдега* — создали полные сдержанной силы, мужественные национальные образы, ярко проявилась самобытная пластическая концепция латышской школы 20 в., сочетающая величавую

А. Цирулис. Гобелен. 1936—37.

простоту форм с их внутренней наполненностью, материальной мощью. Названных художников отличает глубокое понимание специфических выразительных возможностей камня как скульптурного материала. Широкое распространение получила надгробная пластика (К. Янсон, K. Jansons, p. 1906, и др.).

Ведущими отраслями латышской живописи 20—30-х гг. были пейзаж и натюрморт, многообразные по характеру (лирические полотна К. Убана; эффектные пейзажи Л. Либерта, L. Liberts, 1895—1959); мастера пейзажа и натюрморта, уделяя большое внимание колористическим проблемам, нередко стремились создать обобщённый, пластически-цельный, романтически окрашенный образ мира (работы Л. Свемпа, В. *Пурвита*, О. Скулме, В. *Калнрозе*). Той же тенденцией проникнута и тематическая живопись: деревенские сцены Г. Элиаса с их несколько тяжеловесной пластикой; внушительные образы рыбаков и жителей городских окраин, созданные Я. Лиепинем; жанровые полотна Э. *Калныня*; монументализованные изображения крестьянского труда, исполненные Е. Страздынем (J. Strazdiņš, 1905—58). Но зачастую темы народной жизни получали декоративно-поверхностную интерпретацию (напр., в картинах А. Аннуса, A. Annuss, p. 1893). Создавались (особенно после 1934, когда в Л. была установлена фашистская диктатура) и парадные произведения националистического характера, восхваляющие буржуазный строй (отдельные работы Л. Либерта, А. *Цирулиса*, Е. Бине, J. Bīne, 1895—1955, и др.). В портретном жанре 20—30-х гг. выделяются гуманизмом, лирической взволнованностью образа и тонкой изменчивостью цветовой ткани работы В. Тоне, не свободные, однако, от субъективности мироощущения. Видное место в 20—30-е гг. занимали театральная декорация (О. Скулме и др.), развивавшая реалистические начинания Я. Куги, и искусство витража (К. *Бренцен*).

В графике 20—30-х гг. одновременно существовали и эстетское искусство, рассчитанное на вкусы буржуазного потребителя (С. Видберг, S. Vidbergs, p. 1890, отправлявшийся от творчества О. Бёрдсли, см. *Великобритания*, и С. В. Чехонина, см. *РСФСР*), и попытки создания «национального стиля» путём стилизации и упрощения форм (Н. Струнке, N. Strunke, p. 1894), и показ в идеализованном виде мотивов народной жизни (О. Норитис, O. Norītis, 1909—42), и, наконец, прогрессивная публицистическая тенденция: Я. Лиепинь, выступивший в 20-х гг. с революционными плакатами; мастер пролетарской и крестьянской темы в станковой графике Я. Плепис (J. Plēpis, 1909—47); Э. Калис (E. Kālis, 1904—39), Я. Айжен (J. Aižēns, 1899—1941), С. Хаскин (S. Haskins, p. 1909) и др., выступавшие в полулегальной и нелегальной прессе.

Наряду с искусством буржуазной Л. в 20—30-х гг. существовало и советское латышское искусство, представленное творчеством художников, живших в СССР: художника-оформителя и мастера фотомонтажа Г. Клуциса (G. Klucis, 1895—1944), живописцев В. Андерсона (V. Andersons, 1891—1942), К. Вейдемана (K. Veidemans, 1897—1944), А. Древиня (A. Drēviņš, Древин, 1889—1938). Многие из их работ посвящены подвигам красных латышских стрелков, социалистическому строительству в СССР.

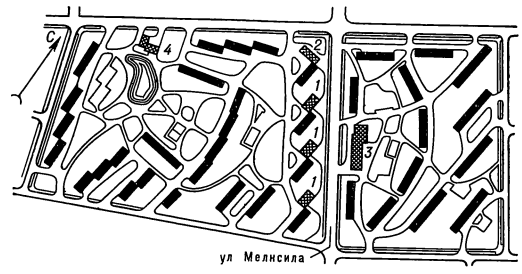
Декоративно-прикладное искусство. Инициатива Ю. *Мадерниека*, обратившегося ещё в предреволюционные годы к традициям латышского народного творчества, в 20—30-е гг. была подхвачена рядом мастеров. А. *Цирулис* и др. художники, основываясь на изучении народного быта и народного искусства, создавали эскизы мебели, тканей, керамических, янтарных и металлических изделий. Б. ч. их работы носили, однако, уникальный характер.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ЛАТВИИ

В 1940 в Л. была восстановлена Советская власть, начался новый период развития латышской художественной культуры. Содержание и направленность архитектуры и изобразительного искусства стали определяться задачами социалистического строительства, запросами народа. Овла-

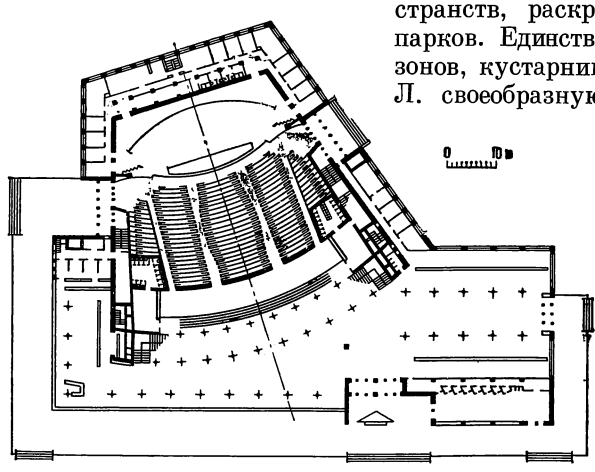
девая методом социалистического реализма, латышские художники добились больших успехов во многих видах и жанрах искусства, вошли в число ведущих творческих коллективов СССР.

Архитектура. В 1941 Л. была оккупирована гитлеровцами. Многие города были разрушены. После изгнания фашистов (1944—45) началось восстановление Риги, Елгавы, Даугавпилса, Валмиеры и др. городов, были разработаны генеральные планы районных центров и посёлков при промышленных предприятиях, восстанавливался и расширялся городской и сельский жилой фонд. Во 2-й пол. 40—50-х гг. преобразился облик столицы Л.— *Риги*: создана новая застройка в районе бывшей площади Ратуши вместо разрушенной фашистами, восстановлен железнодорожный и построен городской мост через Даугаву, реконструирована её набережная, из сборных железобетонных конструкций возведено высотное здание Академии наук Латвийской ССР. В архитектуре Л. послевоенных лет, как и во всём советском зодчестве того периода, проявились, однако, тенденции эклектического украшательства, отрицательно влиявшие на качество, темпы и экономику строительства.



Н. Н. Рендель. Микрорайон „Агенскалнские сосны" в Риге. 1958—62. План: 1 — магазины и пункты бытового обслуживания; 2 — домоуправление и зал собраний; 3 — торгово-пищевой блок; 4 — кафе. (Заливкой обозначены жилые дома, штриховкой — общественные и торговые здания).

После 1955 значительно возрос объём жилищного строительства, которое ведётся гл. обр. по республиканским типовым проектам. Только в течение 1959—64 в Л. сооружено 3,8 млн. $м^2$ жилой площади. Созданы новые виды предприятий строительной индустрии: домостроительный комбинат в Риге, завод железобетонных изделий в Даугавпилсе и др. В строительстве, кроме кирпича, применяются газобетон и бетоны с лёгкими заполнителями, большеразмерные рамные конструкции и др. В 1959 началось строительство крупнопанельных жилых домов. В городах жилищное строительство ведётся гл. обр. крупными массивами на незастроенных территориях. Застройка осуществляется по принципу свободной группировки зданий вокруг зелёных пространств, раскрытых в направлении естественных водоёмов и лесопарков. Единство с природой, органичное вкрапление деревьев, газонов, кустарников в застройку придаёт новой жилой архитектуре Л. своеобразную живописность, эстетическую выразительность и создаёт среду, отвечающую высоким бытовым требованиям (микрорайоны «Агенскалнские сосны» и «Югла» в Риге). На селе ведётся строительство благоустроенных колхозных и совхозных посёлков.



Творчество архитекторов советской Латвии. Вверху слева — О. Крауклис, Д. Даннеберга и П. Фогел. Дворец целинников (Дворец культуры) в Целинограде (Казахская ССР). 1960—64. План. Внизу слева — М. Гелзис. Жилой дом композиторов на улице Дартас в Риге. 1959—61. Внешний вид. Справа — план типового этажа того же дома.

Типовые проекты используются и в строительстве школ, детских учреждений, Домов культуры. В частности, по типовым проектам, разработанным под руководством К. *Плуксне*, построены здания школ не только в Л., но и в Эстонии, Литве, РСФСР. Чёткостью функционального решения отличается проект Дома культуры (архитектор А. Титмане, A. Titmane, р. 1928), использованный в ряде городов Л. (*Сигулда*, *Даугавпилс* и др.). Получили распространение и типовые здания, в которых универсальные магазины объединяются со столовыми и ресторанами.

Одно из интересных произведений современной архитектуры Л. — летний концертный зал в Дзинтари, р-не г. Юрмала (Jūrmala, 1959—60, архитекторы М. Гелзис, M. Ģelzis, р. 1929, А. Вецсилис, A. Vecsīlis, р. 1903). Расположенный в зелени парка, он не имеет боковых стен и перекрыт большой плоской крышей, поддерживаемой лёгкими конструкциями. Современные построенные в Л. здания отличаются подчинённой утилитарным задачам свободной планировкой (в которой подчас преломляется принцип незамкнутого, «переливающегося» пространства), а также сдержанной по цвету, построенной гл. обр. на сопоставлении фактур естественных материалов декоративной отделкой интерьеров. Таковы экспериментальное здание школы в рыбацком посёлке Скулте (Skulte, Рижский р-н, 1963, архитекторы М. Станя, M. Staņa, р. 1913, Я. Гинтер, J. Ģinters, р. 1908, и Т. Никовский, T. Nikovskis, р. 1927), реконструированные интерьеры ряда рижских общественных зданий, жилой дом композиторов на улице Дартас в Риге (1959—1961, архитектор М. Гелзис). Теми же качествами отличается и построенный по проекту группы латышских зодчих Дворец целинников (Дворец культуры; 1960—64, архитекторы О. Крауклис, O. Krauklis, р. 1931, Д. Даннеберга, D. Danneberga, р. 1929, и П. Фогел, P. Fogels, р. 1911) в Целинограде (см. *Казахская ССР*).

В послевоенное 20-летие большие масштабы приобрело промышленное строительство; в 60-х гг. вступили в строй Даугавпилсский завод синтетических материалов, Валмиерский завод стекловолокна; строится самая мощная в Прибалтике гидроэлектростанция близ Плявиняса (Pļaviņas, Екабпилсский р-н).

Изобразительное искусство. Восстановление в Л. Советской власти создало возможность для идейного сплочения творческих сил, их объединения в рамках республиканского Союза советских художников, для преодоления индивидуализма и аполитичности в искусстве и его обращения к задачам идейного и эстетического воспитания народных масс. Развитие советского искусства Л. не прекратилось и в годы Великой Отечественной войны: находившиеся в эвакуации латышские художники (А. *Лапинь*, Г. Г. *Круглов*, Ф. *Варславан*; Ф. Рождарз, F. Rožd̄arzs, р. 1879, и др.) успешно продолжали творческую деятельность. В послевоенные годы художники Л. осваивали опыт советского искусства, овладевали методом социалистического реализма, стремясь при этом отражать современность гл. обр. в тематической картине и портрете. Первыми успеха на новом пути добились живописцы К. *Миесниек*, Я. *Тилберг* (автопортрет, 1951), Г. *Элиас* («Двойной портрет»), Э. *Калнынь* (уже в 1945 создавший картину «Новые паруса», где тема свободного труда советских людей нашла энергичное, пластически-цельное выражение), а также А. *Скриде* («Сдача хлеба государству»), А. Эгле (A. Egle, р. 1905), Н. *Брейкш* и Я. *Осис*, который, подобно своему учителю Калныню, дал современной советской теме жизнерадостное воплощение, строя композицию на крупных ритмах («Латышские рыбаки»). Во 2-й пол. 40-х —1-й пол. 50-х гг. первые в латышском искусстве опыты в области историко-революционного жанра делает О. *Скулме* («Восстание каугурцев»). В живописи возникли образцы индустриального пейзажа (А. Звиедрис, A. Zviedris, р. 1905, и др.), проявилось общее для советского искусства стремление к пейзажу-картине, воплощающей образ Родины (К. Мелбарздис, K. Melbārzdis, р. 1902; А. Артум, A. Artums, р. 1908; Э. Калнынь, сделавший важный вклад в развитие морского пейзажа). Широту композиции с проникновенным лиризмом настроения сочетают пейзажи К. *Убана*; повышенная цветность, оптимистически-яркий характер отличают пейзажи Л. *Свемпа*.

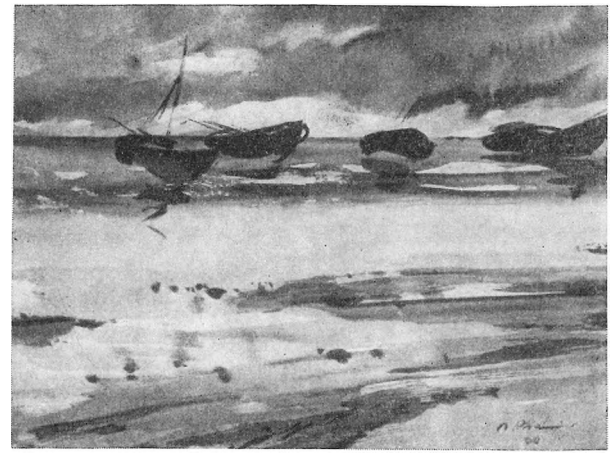
Поворот к советской тематике, стремление создать образ современника определяют и характер латышской скульптуры послевоенного десятилетия, в которой видное место занимают портрет (портреты передовиков труда и представителей творческой интеллигенции, созданные Т. *Зальхалном*, Э. *Мелдерисом* и М. Ланге, M. Lange, р. 1903) и жанровая пластика (статуя Л. *Дзегузе* «Колхозница со снопом», лирические детские образы А. *Бриеде*, статуя Л. В. *Буковского* «На целине»).

Развитие графики в послевоенные годы отмечено серьёзными реалистическими достижениями. В станковой графике выделяются посвящённые теме труда полные жизнеутверждающей активности, композиционной и ритмической динамики гравюры на дереве П. *Упитиса*, пейзажные офорты А. *Апиниса*. В гравюре на дереве А. *Юнкер*, умело сочетая пятно с разнообразной

штриховкой, тонко передаёт форму и фактуру предметов. Драматическая эмоция пронизывает листы ксилографа О. *Абелите*, построенные на напряжённой игре ритмов. Заметное место в графике Л. 2-й пол. 40-х — 1-й пол. 50-х гг. занимает и книжная иллюстрация (О. Абелите, А. Апинис, В. *Валдманис*; М. Витолинь, М. Vītoliņš, р. 1912; Г. *Вилк*).

В искусстве Л. 2-й пол. 40-х — нач. 50-х гг. сказались, однако, и недостатки, порождённые идеологией культа личности: догматическое понимание принципов социалистического реализма, натуралистические тенденции, стандартность многих художественно-образных решений.

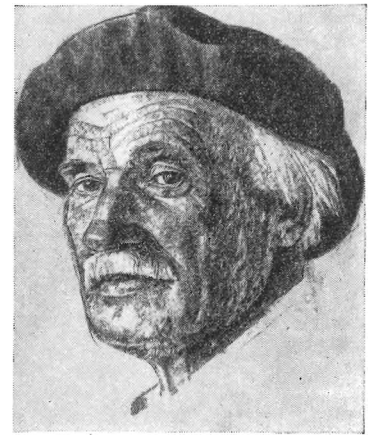
После XX съезда КПСС (1956) укрепилась связь искусства с жизнью, приобрели глубину и пластическую убедительность образы героической современности. Видную роль в новом движении сыграли влившиеся в отряд художников Л. молодые воспитанники Академии художеств, которые добились крупных успехов, в первую очередь в развитии советской тематической картины. В их работах доминирует монументальный образ советского человека, приобретающий романтическую, мужественно-суровую окраску у Э. *Илтнера*, И. *Зариня*, Б. *Берзиня*, Г. Митревица (G. Mitrevics, р. 1928) и лирическую мягкость у В. *Озола* и Р. *Валнере*. Активность и многообразие поисков латышской живописи проявились также в работах Л. Кокле (L. Kokle, 1924—64), Д. Скулме (D. Skulme, р. 1925), У. Земзариса (U. Zemzaris, р. 1928), Х. Клебаха (H. Klēbahs, р. 1928). Для сегодняшней живописи Л. характерны большой размер полотен, энергичные, крупные ритмы, лапидарность силуэтов, активность (а порой и напряжённость) цвета и фактуры.



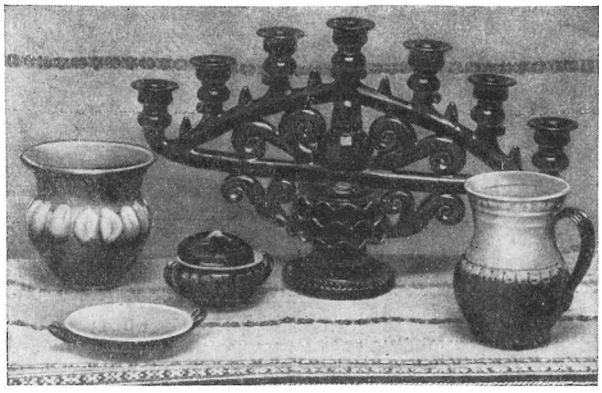
Н. Петрашкевич. «После грозы». Акварель. 1960. Собственность Объединённой дирекции художественных музеев и выставок. Рига.

Наряду с тематической картиной (где продолжали работать и некоторые мастера старшего поколения: Я. *Лиепинь*, Г. Элиас и др.) в живописи 2-й пол. 50-х—1-й пол. 60-х гг. успешно развивались пейзаж (В. *Калнрозе* и др.) и натюрморт (Н. Брейкш, Л. Свемп; А. Мелнар, А. Melnārs, 1908—63). Существенное место в искусстве последнего десятилетия заняла акварель, особенно пейзажная (Я. Бректе, J. Brekte, р. 1920; К. Сунынь, K. Sūniņš, р. 1907; Н. Петрашкевич, N. Petraškevičs, р. 1909, и др.). Переживает новый подъём искусство театральной декорации (А. *Лапинь*, Г. Вилк; К. Миезитис, K. Miezītis, р. 1902), развивается монументально-декоративная живопись, в частности витраж (Г. Вилк; Э. Цесниек, E. Cēsnieks, р. 1915, и др.). Ряды графиков пополнила талантливая молодёжь: работающие в различных техниках эстампа Э. Андерсон (E. Andersons, р. 1929) и Г. Кроллис (G. Krollis, р. 1932), рисовальщица Ф. Паулюка (F. Pauļuka, р. 1925), плакатист М. Осис (M. Osis, р. 1929).

Ф. Паулюка. Портрет художника В. Калнрозе. Рисунок. 1957.



Стремясь достичь большей глубины и эстетической выразительности в интерпретации современности, скульпторы Л. за последние годы утвердили органичную для латышского искусства 20 в. традицию монументализованного образа, отмеченного внутренним эмоциональным напряжением. В портретном жанре выделяются произведения Л. *Давыдовой-Медене*, представляющие в совокупности галерею ярких, обобщённых образов советских людей. Характерные для её ранних портретов патетика, взрыхлённость фактуры ради бурной светотеневой игры (портреты Л. Вигнера, П. Плесума и др.) уступили место ясной, обобщённой и строго построенной пластической форме (портрет П. Упитиса). Наряду с портретами современников образы латышских революционеров и деятелей культуры прошлого создали В. *Алберг*, Я. *Заринь*, К. *Земдега* и др. Декоративным изяществом силуэта, музыкальностью ритма отличаются работы А. Думпе (A. Dumpe, р. 1933). Романтические тенденции латышской скульптуры проявляются и в тематической пластике, во многом тяготеющей к символической значимости образов: таковы «Утро»



С. Калве, М. Мелналксне. Набор керамических предметов. 1955. Художественный музей Латвийской ССР. Рига.

Я. Зариня, «Памяти павших латышских стрелков» А. Вейнбахи (A. Veinbaha, p. 1923).

Пафос духовной мощи народа, красоты человека-борца определяет содержание монументальной пластики, которая развивается в последние годы весьма плодотворно: работы Л. Буковского, Э. Мелдериса и А. Терпиловского (A. Terpilovskis, p. 1922) в *Риге*; памятник жертвам фашизма в Саласпилсе (Salaspils, Рижский р-н), проектируемый скульпторами Л. Буковским, Я. Заринем и О. Скарайнисом (O. Skarainis, p. 1928) и группой архитекторов во главе с О. Н. *Закаменным*; монументальные работы Ю. Мауриня (J. Mauriņš, p. 1928), Э. Упениеце (E. Upeniece, p. 1925) и др.

Усилия художников Л., как и всех художников СССР, направлены на пропаганду идей коммунизма, на формирование человека коммунистического общества.

Развитие **декоративно-прикладного искусства** советской Л. определяется как старыми народными традициями, так и задачей удовлетворения новых эстетических и бытовых потребностей. В керамике существуют два направления: одно из них, представленное гл. обр. мастерами латгальской керамики, тесно связано с традициями народного искусства; представители другого (Г. Г. *Круглов*; М. Мелналксне, M. Melnalksne, p. 1909; Ф. Хеймрате, F. Heimrāte, p. 1918; А. Журиня, A. Žūriņa, p. 1926; С. Озолиня, S. Ozoliņa, p. 1929; С. Шмидкене, S. Šmidkene, p. 1935) стремятся к изысканной простоте своих изделий, непосредственно связанных с современным интерьером. Из др. отраслей декоративно-прикладного искусства успешно развиваются текстиль (Р. *Хеймрат*; Э. Рубене, E. Rubene, p. 1910, и др.), резьба по дереву (В. Тилтынь, V. Tiltiņš, p. 1899, и др.), мебель (М. Станя, M. Staņa, p. 1913, и др.).

В последние годы достигнуты заметные успехи в деле художественного конструирования (особенно в лёгкой и радиотехнической промышленности), во многом связанные с деятельностью Специального художественно-конструкторского бюро в Риге. В частности, выразительными современными формами отличаются изготовляемые предприятиями Л. мебель и радиоприёмники.

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

В историко-художественном развитии Л. народное искусство занимает особо важное место. В то время как искусство латвийских городов начиная со средневековья и вплоть до 19 в. содержит в себе сильный элемент немецкой культуры, народное искусство на протяжении столетий было в большей мере хранителем древних собственно латышских художественных традиций.

Усадьба курземского крестьянина. Начало 19 в. Латвийский этнографический музей под открытым небом. Рига.

Архитектура. В 19 в. — нач. 20 в. в юго-зап. (Курземе), юж. (Земгале) и сев.-зап. (Видземе) частях Л. преобладало хуторское расселение, на В. (в Латгале) крестьяне жили в деревнях. В Видземе постройки хутора свободно размещались на его территории; в Курземе к С. от жилого дома обычно находились хлев и хозяйственный двор, к Ю.— клеть и сад; в Латгале все постройки усадьбы либо располагались вокруг прямоугольного двора, либо стояли торцом к улице, образуя 2—3 параллельных ряда. Конструктивной основой построек был прямоугольный сруб; постройки завершались высокими крышами, обычно крытыми соломой.

Древнейшим ядром деревянного жилого дома является «намс» (nams) — отапливаемое помещение, сохранившееся как среднее звено

в 3-частных избах 18—19 вв. Расположенный в намсе очаг сначала был открытым, а затем преобразовался в кухню-дымоход. Жилище такого же типа в 16—19 вв. было распространено и в застройке малых городов. В 17—18 вв. в Видземе существовал особый тип крестьянского жилища — рига, сочетавшая функции жилого и хозяйственного сооружения. Во 2-й пол. 19 в. зажиточные крестьяне начинают возводить дома из валунов и кирпича; в сельскую архитектуру проникают мотивы городского зодчества.

Среди хозяйственных построек усадьбы наиболее интересны в архитектурном отношении клети (кладовые) с открытой галереей на резных столбах перед главным фасадом. Двери клетей нередко были украшены полихромной раскраской или художественной оковкой.

Образцы видземских вышивок. 19 в.

В народном **декоративно-прикладном искусстве** видное место занимает художественная обработка дерева. Созданные латышскими мастерами предметы мебели, сани, хомуты, домашняя утварь, прялки, гусли, детали построек сочетают внушительность форм, строгую архитектонику с изобретательностью декора (резьба, обточка, выжигание). Распространена деревянная мелкая пластика, гл. обр. гротескного характера. Крайне многообразна народная керамика (посуда, подсвечники, игрушки), производство которой особенно широко развито в Латгале, где и сейчас работают видные мастера: А. *Паулан*, П. Вилцан (P. Vilcāns, p. 1894), П. Чернявский (P. Čerņavskis, p. 1923) и др. Большинство керамических изделий имеет процарапанные, лепные или нанесённые краской узоры. К традиционным видам латышского художественного ремесла принадлежат ткачество, вышивка и вязание; для текстильных изделий Л. характерны гармоничная богатая тёплыми тонами цветовая гамма, обилие разновидностей геометрического орнамента. Издавна распространены также плетение из соломы, камыша, корней, обработка металла (сакты; хозяйственные изделия: дверные замки, окованные сундуки для приданого, подсвечники и т. д.), выделка украшений из янтаря. Важную роль в развитии народного искусства играет Республиканский дом народного творчества имени Э. Мелнгайлиса, основанный в 1944.

Лит.: Общие работы.— Neumann W., Grundriss einer Geschichte der bildenden Künste und des Kunstgewerbes in Liv-, Est- und Kurland..., Reval, 1887; его же, Lexikon baltischer Künstler, Riga, 1908; Dombrovskis J., Latvju māksla. Gleznieclības, grafikas, tēlniecības un lietišķas mākslas attīstības vēsturisks apskats, Rīgā, 1925; Mākslas vēsture. V. Purviņa vispārējā red., sējums 1—3, Rīgā, [1934]; Vipers B., Latvijas māksla baroka laikmetā, Rīgā, 1937 (англ. перевод — Rīgā, 1939); его же, L'art letton. Essai de synthèse historique, Rīgā, 1940; Campe P., Lexikon liv- und kurländischer Baumeister, Bauhandwerker und Baugestalter von 1400—1850, Stockh., 1951 (Nachtrag und Ergänzung — 1957); Latviešu tēlotāja māksla, Rīgā, 1955 (на латыш. и рус. яз.).

Архитектура.— Кишэ Э., Сегодня в Латвии, «Архитектура СССР», 1957, № 10; Вага В., Проблема пространственной формы в средневековой архитектуре Латвии и Эстонии, Тарту, 1960 (резюме на эст. и нем. яз.); Васильев Ю., Шуст В., Целядома А., Латвия, «Архитектура СССР»,1962, № 9 (рубрика «На республиканских смотрах»); Бирзениек А., Новое в интерьерах общественных зданий (Из опыта проектирования в Латвийской ССР), «Архитектура СССР», 1962, № 10, с. 23—25; Градостроительство и жилищное строительство в Латвийской ССР, Рига, 1962; Pirang H., Das baltische Herrenhaus, Tl 1—3, Riga, 1926—30; Kundziņš P., Latvju architektūra, в кн.: Latviešu konversācijas vārdnīca, [sējums 9, Rīgā], 1934—35; Tuulse A., Die Burgen in Estland und Lettland, Dorpat, 1942; Štālbergs E., Architektūras prakse Latvijas PSR un mūsu architektu tuvākie uzdevumi, «Karogs», Rīgā, 1952, № 1; Campe P., Glockengerüste und Glockentürme der Landkirchen und Friedhöfe Lettlands, Bonn, 1955; Latvijas PSR arhitektūras mantojums. Rakstu krājums, sējums 1, Rīgā,1958 (резюме на рус. яз.).

Изобразительное искусство.— [Иванов М.], Изобразительное искусство Латвийской ССР, М., 1957; Neumann W., Werke mittelalterlicher Holzplastik und Malerei in Livland und Estland, Lübeck, 1892; его же, Baltische Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts..., Riga, 1902; Suta R., 60 Jahre lettischer Kunst, Lpz., 1923; Loeffler H., Die Grabsteine, Grabmäler und Epitaphien in den Kirchen Alt-Livlands von 13.—18. Jahrhundert, Riga, 1929 (Abhandlungen der Herder-Gesellschaft und des Herder-Instituts zu Riga, Bd 3, № 2); Tuulse A., Die spätmittelalterliche Steinskulptur in Estland und Lettland, Helsinki, 1948; [Ivanovs M. (сост.)], Latviešu padomju grafika [Albums], Rīgā, 1960 (резюме на рус. яз.); [Zemdega K. (сост.)], Latviešu padomju tēlniecība [Albums], Rīgā, 1960 (резюме на рус. яз.); [Bēms R.], Latviešu padomju akvarelis [Albums], Rīgā, 1961 (резюме на рус., англ. и франц. яз.); [Lapiņš A.], Latviešu padomju gleznieclība [Albums], Rīgā, 1961 (резюме на рус., англ. и франц. яз.); Latviešu tēlotāja māksla [Almanahs], Rīgā, 1957, 1958, 1960, 1962.

Декоративно-прикладное искусство.— Pujāts J., Latviešu padomju lietišķā māksla, Rīgā, 1960 (резюме на рус. яз.).

Народное искусство.— [Bielenstein A.], Die Holzbauten und Holzgeräte der Letten, Tl 1—2, St.- Petersburg — Petrograd, 1907—18; Krastiņa A., Zemnieku dzīvojamās ēkas Vidzemē klaušu saimniecības sairšanās un kapitālisma nostiprināšanās laikā, Rīgā, 1959; Pujāts J., Latgales keramika, Rīgā, 1960; [Stepermanis M. (red.)], Latviešu tautas māksla, sējums 1—2, Rīgā, 1961—62 (резюме на рус. и англ. яз.).

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

А́ПРИКИ (Apriķi) — с. Лиепайского р-на. **Церковь** (впервые упоминается в 1640, радикально перестроена в 1710), 1-нефная, с полигон. апсидой и башней со шпилем (общая выс. ок. 35 *м*); в интерьере — резные дер. кафедра, ложа помещика и алтарь (все — 1740—50-е гг., рококо), дер. своды, напоминающие сталактитовые, с росписью сер. 18 в.

Лит.: Siliņš J., Apriķu baznīca, в сб.: Senatne un māksla, [вып.] 2, Rīgā, 1939.

БА́УСКА (Bauska; нем. Бауске, Bauske)— г. Как поселение упоминается с 1518. Регул. планировка 16—19 вв. Застроен 1—2-этажными зданиями 19—20 вв. Развалины орденского **замка** (1443—56, расширен в 16 в.) с башней типа донжона (выс. ок. 20 *м*). Лютеранская ц. (1591—94; башня — 1614—23, живопись и отделка интерьера —17—18 вв.). Ныне ведётся стр-во жилых и обществ. зданий (ресторан «Пилскалн», 1962, А. и Э. Шенберг).

Бауский краеведч. и художеств. музей, осн. в 1947: нар. декор.-прикл. иск-во, сов. изобразит. иск-во.

ВА́ЛМИЕРА (Valmiera; нем. Вольмар, Wolmar)— г. Вырос близ др.-латгальского городища, упоминается в качестве г. с 1323. Развалины орденского замка (1283, позднее перестраивался, разрушен в 1702); **ц. Симаня** (с 1283, позднее перестраивалась) — 3-нефная раннеготическая базилика с колокольней, увенч. барочным навершием. Центр г. уничтожен в 1944. Ныне ведётся крупное жилищное, культурно-быт. и промышл. строительство, создан новый центр (проект 1961, арх. Н. Н. Рендель, А. Титмане, М. Ю. Белова). В 1963 утверждён ген. план В. (арх. Н. Н. Рендель). Пам. 11 валмиерским комсомольцам (гранит, 1949, Я. *Заринь*).

Лит.: Kampars P., Liepnieks L., Valmiera. Tūrisma ceļvedis pa Valmieru un tās apkārtni, Rīgā, 1962.

ВЕ́НТСПИЛС (Ventspils; рус. Виндава; нем. Виндау, Windau) — г.-порт на Балтийском море. Осн. на месте древнего поселения вендов в 1378. Имеет частично регул. планировку, застроен 1—2-этажными (19—20 вв.) и многоэтажными (20 в.) домами. Орденский **замок** (окончен в 1290, «конвентский дом», 32 *м*×33 *м*); классицистич. лютеранская ц. (1834—35, И. Э. де Витте). Пам. Я. Фабрициусу (1954) и борцам революции 1905 г. (1961) — оба гранит, скульптор Я. *Заринь*.

Лит.: Priede G., Tu esi Ventspilī, «Māksla», 1965, № 2.

ДА́УГАВПИЛС (Daugavpils; рус. Двинск; нем. Дюнабург, Dünaburg) — г., осн. в 1582. В 13—16 вв.— поселение при орденском замке в 19 *км* от совр. Д. Регул. планировка 19 в. **Крепость** (спроектирована в 1810 инж. Е. Ф. Гекелем, застроена в 1820—30-х гг. по проектам арх. А. Е. Штауберта) включает барочный комплекс иезуитской ц. и мон. (сер. 18 в., разрушен в 1941—45). В 1946 утверждён ген. план восстановления и реконстр. Д. (арх. В. Г. Иванов). Педагогич. ин-т (1953—56, А. А. Богаченков), Дом культуры (1960—62, А. Титмане). Ведётся крупное жилищное стр-во: микрорайон в р-не Губище (с 1964, П. Селецкий, Э. Дранде) и др. Пам. героям Великой Отечеств. войны (гранит, 1947—48, арх. О. Н. *Закаменный*) и жертвам фашизма на братском кладбище (известковый туф, 1960, скульптор Х. Спринцис, арх. З. Абелите).

Лит.: Штейман И., Музыкантик Я., Пакалис Я., Даугавпилс в прошлом и настоящем, Рига, 1959 (на рус. и латыш. яз.).

ДО́БЕЛЕ (Dobele; нем. Доблен, Doblen) — г., расположен на р. Берзе. В ср. века — поселение близ орденского замка, возникшее на месте древнего земгальского поселения. В 20 в. стал г. Преобладает нерегул. застройка с малоэтажными домами конца 19— нач. 20 вв. Развалины готич. кам. **замка** (осн. сооружения —1335—47; расширялся и перестраивался вплоть до 16 в.), включающего прямоуг. донжон. Лютеранская ц. (1495; колокольня в 16—17 вв.— дер., с 1790 — кам.; шпиль — 1907).

Лит.: Ziemelis V., Dobele, Rīgā, 1959.

ЕЛГАВА (Jelgava; рус. Митава; нем. Митау, Mitau) — г., возник близ орденского замка, постр. в 1265. В 1578—1795 — столица Курляндского герцогства. Регул. планировка нач. 17 в. Церкви **Трисвиенибас** (начата в 1574, освящена в 1615, разрушена в годы 2-й мировой войны) и **Аннас** (1573—1641). Барочный **дворец Бирона** на месте ст. замка (с 1738, В. В. Растрелли, см. *РСФСР*; неоднократно перестраивался в 19 и 20 вв.), т. н. «**Академия Петрина**» (1775, С. Енсен; в 20 в. дважды была разрушена, восстановлена в прежнем виде), т. н. «Вилла Медема» (1818, классицизм). В 1959 утверждён ген. план реконструкции Е. (арх. Ад. Круминь). Завершается восстановление центра г., разруш. в годы 2-й мировой войны (проект 1947, арх. О. *Тилманис* и др.), строится комплекс зданий Латв. с.-х. академии (с 1958), сооружён Дворец культуры (1962, Ад. Круминь).

Елгавский историч. и художеств. музей (в «Академии Петрина»), осн. в 1818: произв. прикл., нар. и сов. изобразит. иск-ва.

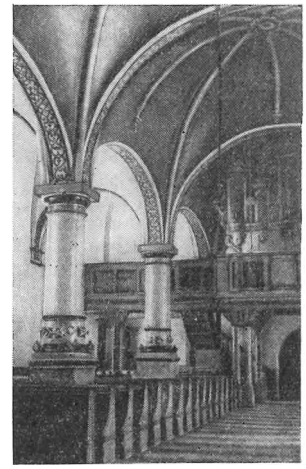
Лит.: Krūmiņš Ādolfs, Atjaunotā pilsēta, «Māksla», 1960, № 2; Priede G., Labi!, «Māksla», 1963, № 1.

КО́КНЕСЕ (Koknese; нем. Кокенхузен, Kokenhusen) — пос. Огрского р-на (в ср. века — г.). Развалины епископского **замка** (белый известняк, заложен в нач. 13 в., перестроен в 17 в., разрушен в нач. 18 в.), церковь (1679).

Лит.: Бруклен А., Кокнесе, Рига, 1960.

КУ́ЛДИГА (Kuldīga; нем. Гольдинген, Goldingen) — г. (с 1378), вырос вблизи орденского замка (возникшего в сер. 13 в.). В конце 16— нач. 17 вв.— одна из резиденций курляндских герцогов. Нерегулярная планировка старой части г. сложилась в 14—15 вв. Преобладает застройка 1—2-этажными зданиями 18—19 вв. Церкви **Кат-**

Кулдига. Церковь Катринас. Интерьер.



ринас (начата в 1567; перестраивалась в нач. 17 в., в 1651—72 и в сер. 19 в.) и **Трисвиенибас** (1640, затем перестраивалась; дер. резное убранство интерьера—18 в.), водяная мельница (15 в., перестроена в нач. 19 в.).

Кулдигский краеведч. и художеств. музей, осн. в 1930-х гг.: собр. латыш. нар., прикл. и изобразит. иск-ва.

Лит.: Rullis R., Vīngolde Dz., Bendrāts R., Jaunbelzējs F., Kuldīga. Tūrisma ceļvedis pa Kuldīgas rajonu, Rīgā, 1961.

ЛИ́ЕЛСТРАУПЕ (Lielstraupe; нем. Гросс-Роп, Cross-Roop) — замок в Цесисском р-не. Упоминается с 13 в. В сер. 14 в. возведена 4-угольная башня, имеющая сводчатые перекрытия; в 15 в. пристроены готич. 3-нефная ц. (перестроена в 1-нефную) и жилые покои; в 18 в. замок перестраивался в формах барокко.

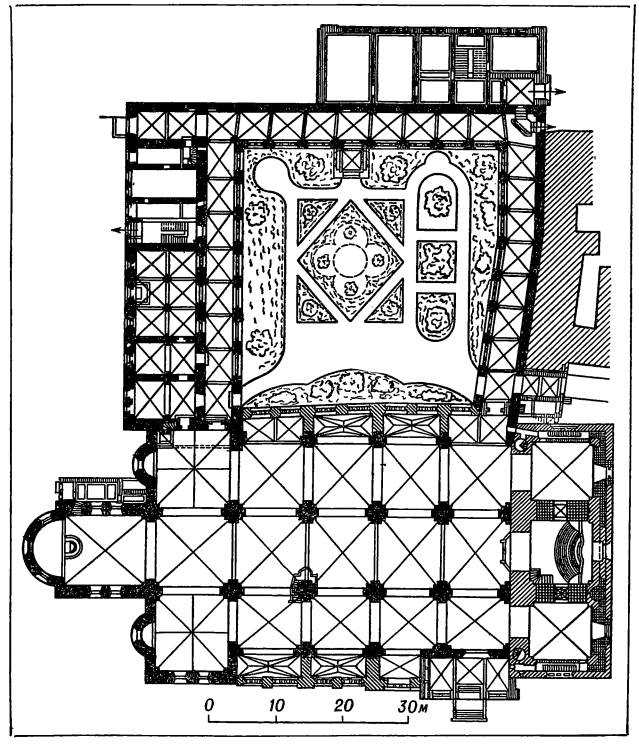
Лит.: Bockslaff W., Schloss Gross-Roop in Livland, «Bildende Kunst in den Ostseeprovinzen», 1909.

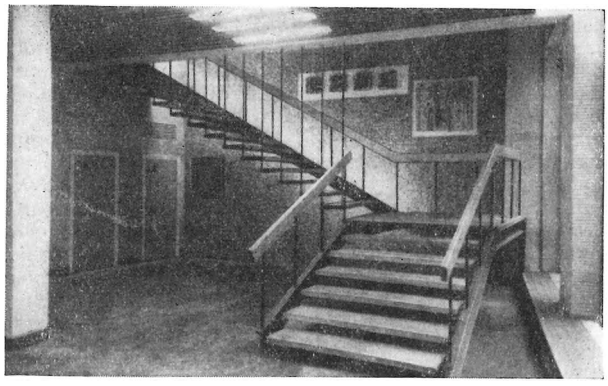
ЛИ́ЕПАЯ (Liepaja; рус. Либава; нем. Либау, Libau) — г.-порт на Балтийском море; возник на месте древнего рыбацкого пос., упоминаемого с 1263; г.— с 1625. Планировка нерегул. **Ц. Трисвиенибас** (1742—1758, И. Х. Дорн) с резными дер. алтарём и «герцогской ложей» в стиле рококо. Центр Л., разруш. в период 2-й мировой войны, реконструирован в 1953—57 (арх. В. Г. Круглов, М. Жагаре). Педагогический институт (1952—55, А. Айвар), Дом торговли (1959—60, И. Л. Голденберг, Я. Гинтер). Пам. защитникам Лиепаи (бр., 1960, скульптор Э. Звирбулис, арх. Я. Лицитис).

Лиепайский историч. и художеств. музей, осн. в 1912: собр. латыш. прикл., нар. и изобразит. иск-ва.

РИ́ГА (Rīga) — столица Латв. ССР. Возникла на месте др.-латыш. торгового поселения, на берегу р. Даугавы, упоминается с 1201. Делится на «Старый г.» с сетью ср.-век. узких улиц и «Новый г.», отделённый от «Старого» садово-парковым полукольцом и регулярно распланированный в 17—19 вв. Застройка «Старого г.» сочетает узкие ср.-век. дома с многоэтажными зданиями 18—20 вв., в новой части преобладают многоэтажные кирп. здания 19 — нач. 20 вв. Романо-готич. **Домская ц.** [собор Марас; кам.-кирп., заложена в 1211, завершена ок. 1270, перестроена ок. 1300; 88 *м* × 43 *м*; выс. ср. нефа —26 *м*; боковые капеллы —13 (?) и 15 вв.; клуатр и зал капитула с резьбой на капителях — 1-я пол. 13 в.; в 1776 шпиль собора получил барочное очертание; дер. резная кафедра—1641, эпитафии 17—18 вв.]. **Ц. Петера** [кам.-кирп., гл. фасад облицован камнем; впервые упоминается в 1209; хор перестроен в 1408—1409 И. Румешоттелем; в 1692 Р. *Бинденшу* создал новый барочный фасад (дер. башня —1689—90, в 1721 уничтожена молнией; в 1746 восстановлена в уменьш. виде, Г. Вюльберн; сгорела в 1941)]. **Ц. Екаба** (впервые упоминается в 1226, окончена в конце 13 в.; перестраивалась в 14 и 18 вв.)— 3-нефная базилика с башней (надстроена в 15 в., выс. ок. 80 *м*). Капелла замка Виттенштейн, разрушенного в 1297 (ц. Юра; нач. 13 в., перестроена в сер. 16 в. под амбар). **Ц. Яня** (упоминается в 1297, в конце 15— нач. 16 вв. перестроена в формах «кирпичной готики», в 1587—89 расширена с применением форм ренессанса). Орденский **замок** (начат в 1330, сильно повреждён в 1481—84, вновь отстроен в 1497—1515). **Пороховая (Песочная) башня** [была частью гор. укреплений ср.-век. Р.; упоминается в 1330, перестроена в 1650 (в кирп.), в 1892 и 1938—40]. Готич. зал Большой гильдии («**Мюнстерская изба**»; нач. 14 в., перестроен в 1854) —2-нефный, перекрытый 14 крестовыми сводами. Жилые дома на ул. Маза Пилс (т. н. «Три брата»; 15—17 вв., ныне реконструированы), **т. н. дом Рейтерна** (1685, Р.Бинденшу), **т. н. дом Данненштерна** (1696). Александровская триумф. арка (кам., 1815—18), арсенал-пакгауз [1828—32, Ю. А. Шпацир по проекту И. Ф. Лукини (?)]. Ансамбль пл. Ратуши (разрушен фашистами в 1941): ратуша (1750—65, И. Ф. Эттингер; на месте ст. ратуши, упоминаемой с 1334), **Дом черноголовых** (упоминается с 1334, первоначально готич., расширялся в 19 в.; кам. рельефы портала —1521—22, Рейнкен; фасад — в духе нидерл. маньеризма, 1619—25, А. и Л. Янсен). Ансамбль **цитадели** [конец 17 в. (проект —ок. 1670, Э. Дальберг), перепланирована в 1769 и застроена в 1772—1802]; в центре — 4-угольная пл. с ц. Петера — Павила (1780—86, К. *Хаберланд* по проекту С. Зеге), б. оберкомендантским домом (1773—86), б. главной гауптвахтой (2-я пол. 18 в.). Скульпт.-арх. ансамбль **Братского кладбища** (1925—29, скульптор К. *Залe*, арх. А. *Бирзениек*, А. Зейдак и др.). Сов. период: реконструкция набережной р. Даугавы (1949—60, арх. М. Л. Бродский, инж. Б. А. Булгаков); комплекс зданий на пл. Красных латышских стрелков (окончен в 1958, О. *Тилманис*); жилые микрорайоны — на ул. Тирзас (1957—63, П. Фогел, Л. Наглинь), на проспекте Виестура (1961—63, М. Л. Бродский, А. Б. Паперно), «**Агенскалнские сосны**» (1958—62, Н. Н. Рендель) и «**Югла**» (1960—63, О. Крауклис, Д. Даннеберга); жилые р-ны — «Большая Югла» (строится с 1962, Г. Мелберг, А. Плесум, Р. Пайкун, Д. Сила, Л. Наглинь), «Кенгараг» (строится с 1963; 1-я очередь стр-ва — Г. Мелберг, И. Страутманис, Л. Мунтере, А. Берте, М. Л. Бродский) и др.; высотное здание АН Латв. ССР (1950—57, О. Тилманис, Э. Якобсон, К. *Плуксне*, В. В. Шнитников, В. Апситис), гор. (Октябрьский) мост через Даугаву (1955—58, инж. Г. Попов, арх. Р. Яковлев), спортзал «Даугава» (окончен в 1962, арх. В. В. Шнитников), железнодорожный вокзал (1957—60, В. И. Кузнецов, В. П. Ципулин), кинотеатры «**Пионерис**» (1961—62, Ю. Петерсон) и «**Блазма**» (1963—64, Ю. Скалберг), **магазины политич. кн.** (1961—1962, Э. Вецумниек и И. Якобсон) и «**Глобус**» (1963,

Ри́га. Домская церковь с монастырём цистерцианцев. В основном 13 в. План.





Рига. Вестибюль кинотеатра «Блазма». 1963—64. Архитектор Ю. Скалберг.

Д. Дриба), **автовокзал** (1962—64, Г. Минц), **морской вокзал** (1963—65, М. Гелзис, В. Сависко). В 1955 утверждён ген. план реконструкции Р. (арх. Е. А. Васильев). Пам.: Я. Райнису на кладбище Райниса (гранит, 1934, скульптор К. *Земдега*, арх. А. Аренд) и в парке Коммунаров (гранит, 1958—65, скульптор К. Земдега, арх. Д. Дриба); Р. Блауманису (гранит, 1929) и Я. Поруку (гранит, 1930) — оба Т. *Залькалн*; «Памятник свободы» (гранит, туф, 1931—35, К. Зале) и пам. В. И. Ленину (бр., 1947—50, В. Я. Боголюбов и В. И. Ингал, см. *РСФСР*)— оба арх. Э. *Шталберг*; пам. П. Стучке (бр., 1962, скульптор Э. *Мелдерис*, арх. Г. Мелдерис); пам. борцам революции 1905 г. на кладбище Матиса (гранит, 1958—60, арх. А. Бирзениек и О. Н. *Закаменный*, скульптор Л. В. *Буковский*) и на Комсомольской набережной (бр., гранит, 1960, скульптор А. Терпиловский, арх. К. Плуксне). Парки: Виестура (с 1721), им. Кирова (б. Верманский; открыт в 1817), «Аркадия» (1852—1911), им. 1905 г. (б. Дзегужкалн; разбит в 1901), Коммунаров (1952—58, К. Плуксне), Парк культуры и отдыха в Межа-парке (с 1949; Большая певческая эстрада —1955, В. В. Шнитников, Г. Ирбите и др.), имени XXII съезда КПСС (создаётся с 1964, В. Л. Дорофеев, Э. Фогел, В. Апситис).

Музей истории Латв. ССР, открыт в 1896: нар., декор.-прикл. и ср.-век. изобразит. иск-во Л. **Музей истории г. Риги и мореходства,** колл. упоминается с 1764: декор.-прикл., ср.-век. и совр. изобразит. иск-во Л. **Латв. этнографич. музей под открытым небом,** осн. в 1928: пам. крест. зодчества и прикл. иск-ва. **Художеств. музей Латв. ССР** (до 1964— М. латыш. и рус. иск-ва), осн. в 1919 на базе Рижского гор. художеств. м. (колл. упоминается с 1764, открыт в новом здании в 1905): отделы латыш. досов. и сов. иск-ва и рус. дореволюц. иск-ва. **Музей зарубежного иск-ва Латв. ССР,** осн. в 1920: отделы зап.-европ., античного и вост. иск-ва. **Музей истории литературы и иск-ва Латв. ССР им. Я. Райниса,** осн. в 1946: латыш. изобразит. иск-во 19—20 вв.

Лит.: Круминьш А. К., Рига, М., 1947; Виппер Б., Дом черноголовых в Риге, в кн.: Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сб. статей под ред. И. Грабаря, М.—Л., 1948, с. 459—478; Васильев Ю., Классицизм в архитектуре Риги. Очерк истории планировки и застройки Риги в конце XVIII—нач. XIX вв., Рига, 1961; Министерство культуры Латвийской ССР. Государственный музей латышского и русского искусства. Каталог отдела латышского искусства, Рига, 1961; Straubergs J., Vecā Rīga, Rīgā, 1951; Kiše E. un Plaucinš L., Rīgas arhitektūras piemineklji, Rīgā, 1957 (на латыш. и рус. яз.); Aivars A., Grundmanis V., No Āgenskalna priedēm līdz Juglai, «Māksla», 1961, № 4; Rīga. Apcerējumi par pilsētas vēsturi, Rīgā, 1965.

РУ́НДАЛЕ (Rundāle; нем. Рузенталь, Ruhental)— с. Бауского р-на, упоминается с 16 в. Барочный **дворец Бирона** [с 1963 — филиал Бауского краеведческого и художественного музея; 1736—70, В. В. Растрелли (см. *РСФСР*); внутр. отделка (стукко) — с 1765, И. М. Графф] с парком.

Лит.: Krūmiņš A., Rundāles pils, «Illūstrēts žurnāls», 1927, № 3.

СИ́ГУЛДА (Sigulda; нем. Зегевольд, Segewold)— г. (с 1928) Рижского р-на. Возник на месте др.-ливского городища, упоминается с 1207. Развалины кам. **замков:** на левом берегу р. Гауи —Сигулдского (1207—09, неоднократно перестраивался), на правом берегу — Турайдского (1214, позднее перестраивался), имеющего круглую башню (ныне реставрирована), и Кримулдского (сер. 13 в., позднее расширялся). Ныне создан новый обществ. центр С.— универмаг (1962, В. Самтиня), Дом культуры (1963, А. Титмане). Пам. А. Кронвалду (бр., 1938, Т. *Залькалн*).

Сигулдский краеведч. музей, осн. в 1947: нар., прикл. и изобразит. иск-во Л.

Лит.: Ветра К., Велде А., Сигулда, Рига, 1963; Löwis of Menar K. von und Bienemann F., Die Burgen der livländischen Schweiz: Segewold, Treyden, Kremon und Wenden, Riga, 1895.

ЦЕ́СИС (Cēsis; нем. Венден, Wenden) — г. (с 1244), возник в 13 в. близ древнего городища вендов. Частично сохранились ср.-век. планировка и 2-этажная застройка конца 18 в.; новые р-ны (19—20 вв.) распланированы регулярно. **Замок** («конвентский дом»; 13—14 вв., перестроен в нач. 15 в. и в конце 15— 1-й четверти 16 вв., разрушен в нач. 18 в., ныне реставрируется), **ц. Яня** (романо-готич., 1283—87; колокольня перестроена в 1854). Ныне ведётся стр-во жилых и обществ. зданий. Пам. работы скульптора К. Янсона: сов. воинам-освободителям (искусств. кам., медь, 1946), В. И. Ленину (бр., 1959) и др.

Цесисский историч. и художеств. музей, осн. в 1925: нар., прикл. и изобразит. иск-во Л.

Лит.: Анспак А., Цесис. Путеводитель, Рига, 1960; Sehrwald G. von, Wenden, в сб.: Jahrbuch der bildenden Kunst in den Ostseeprovinzen, 1913.

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

А́БЕЛИТЕ (Ābelīte), Ольгерт Мintаутович [р. 13(26). II. 1909, Рига] — график. Уч. в Риге: в 1929—30 — у Я. *Лиепиня*, в 1930—34 — в Нар. ун-те у С. Видберга и Р. Суты. Работает в обл. станковой и книжной гр. Произв.: «Летом» (гр. на меди, 1939); «Революционеры» (1945), «Пейзаж Каугурциема» (1957), «Починка сетей» (1958), илл. к пьесе Я. Райниса «Вей, ветерок!» (1948) и роману Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель» (1959—61) — все гр. на дер.

Лит.: O. Ābelīte, Rīgā, 1957 (буклет на латыш. и рус. яз.).

А́ЛБЕРГ (Albergs), Валдис Карлович (р. 8. VIII. 1922, Рига) — скульптор. Уч. в АХ Латв. ССР (1944—50) у К. *Земдеги*, Э. *Мелдериса* и Т. *Залькална*. Произв.— назв. в ст. *Буковский*, а также: «Писатель Леон Паэгле» (гипс, 1951), портрет К. Земдеги (бр., гранит, 1956), «Виолончелист» (гранит, 1963), «Сталевар» (гранит, 1963) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Латышский художник Я. Розентал» (гипс, 1955, Кулдигский краеведч. и художеств. м.), «Я. Шилф-Яунзем и А. Арайс-Берце» (гранит, 1957, Елгава).

Лит.: Червонная С., Творческая активность, «Творчество», 1962, № 9.

А́ЛКСНИС (Alksnis; Альксне, Alksne), Адам Эдуард Янович или Микелевич [Иванович или Михайлович *; 27.II(10.III).1864, Мазсалаца, Валмиерский р-н —

* У художников и архитекторов, живших в России, наряду с латышской указывается и русская форма имени и отчества.

—21.VIII(2.IX).1897, Рига] — живописец и график. Уч. в петерб. АХ (1883—92) у Б. П. Виллевальде. Один из организаторов кружка «Rūķis». В Л.— с 1892. Произв.: портреты отца худож. и военного (оба ок. 1886—91), «Белая лошадь» (1888), «Гнедая лошадь» (1891), «В дороге» (1895), «Пейзаж» (ок. 1895), акварели 1896 («В лес по дрова», «Сеятель», «Пахарь», «На пароме», «Охота на лосей»), рис. на темы истории Л.— все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Lapiņš A., Ādams Alksnis, Rīgā, 1951; Ādams Alksnis. 1864—1897. Izstādes katalogs, Rīgā, 1964 (на латыш. и рус. яз.).

А́ПИНИС (Apinis), Артур Петрович [р. 14(27).I. 1904, Елгава] — график. Уч. в АХ в Риге (1923—32) у Р. *Зариня*. В 1938 посетил Париж и Флоренцию. С 1944 преподаёт в АХ в Риге. Автор герба Латв. ССР. Произв. (офорты): илл. к собр. соч. Я. Райниса (1947—1951) и Я. Судрабкална (1958—62); «Совхозы в Латвии» (1960).

Лит.: Arturs Apinis [Albums], Rīgā, 1963.

БА́УМАНИС (Baumanis; Бауман), Янис Фридрих Александр [Иван Фридрих; 23.V(4.VI).1834, Рига —19(31).III.1891, там же] — архитектор. Уч. в Строит. академии в Берлине и в петерб. АХ (1862—63). Работы: Дом лифляндского дворянства (ныне здание Верховного Совета Латв. ССР; 1863—65, соавтор Р.Пфлуг), Александровская гимназия (ныне консерватория; 1874), Окружной суд (ныне здание Верховного суда Латв. ССР; 1888—89), более 50 многоэтажных жилых домов — все в Риге.

Лит.: Kampe P., Architekts Jānis Fr.Baumanis. 1834—91. Viņa dzīve un viņa mūža darbs, Rīgā, 1927.

БЕ́РЗИНЬ (Bērziņš), Борис Августович (р. 7. X. 1930, Рига) — живописец. Учился в АХ Латв. ССР (1952—59) у Э. *Калныня*. Преподаёт там же с 1964. Произв.: «В баню» (1957), «На Даугаве» (1957), «Хлеб и солнце» (1962)— все собственность Художеств. фонда СССР; «Обед в колхозе» (1964, собственность Художеств. фонда Латв. ССР), «Осенний бал» (1965, Художеств. м. Латв. ССР, Рига), «Утро» (1965), натюрморты.

БИ́НДЕНШУ (Bindenschu, Bindenšū), Руперт [1645, Страсбург (ныне Страсбур, Франция) — 1698, Рига] — архитектор. Представитель барокко. Работал в *Риге* (с 1671).

Лит.: Campe P., Der Stadtkunst- und Werkmeister Rupert Bindenschu und seine Wirksamkeit in Riga, Riga, 1944.

БИ́РЗЕНИЕК (Birzenieks), Александр Кришьянович [р. 6(18).VIII.1893, Рига] — архитектор. Уч. в Рижском политехнич. ин-те (1915—21) у Э. Лаубе и К. *Рончевского*. Преподавал в Латв. ун-те (1922—58) и политехнич. ин-те (1958—62) — в Риге. Работы — назв. в ст. *Рига*, а также: дер. эстрады для праздников песни в Риге (с 1931 по 1945), зал Л. во дворце Лиги наций в Женеве (1937—38).

Соч.: Brāļu kapi, Rīgā, 1959 (совм. с Э. Бриедисом; на латыш., рус., англ. и франц. яз.).

Лит.: Apsitis V., Arhitekts Aleksandrs Birzenieks— septindesmitgadnieks, ras. «Literatūra un māksla», 1963, № 33, 17. VIII.

БРЕЙКШ (Breikšs), Николай Антонович [р. 28. XII. 1910 (10. I. 1911), Могилёв, ныне в БССР] — живописец и график. Уч. в Латв. АХ в Риге (1931—37) у В. *Пурвита*. С 1945 преподаёт в АХ Латв. ССР. Произв.: «Осень» (1937), «Натюрморт. Утка» (1949), «На лесозаготовках» (1950), «Натюрморт. Рыба» (1951), «Богатый урожай» (1957)—все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Коричневый кувшин, хлеб и томаты» (1964, собственность Художеств. фонда Латв. ССР).

Лит.: Kreituse I., Dzīves skaistuma tēma, «Māksla», 1961, № 1.

БРЕ́НЦЕН (Brencēns), Карлис (Карл) Андреевич [24. IV (6. V). 1879, б. Мадлиенская волость, ныне Огрский р-н — 30. IV. 1951, Рига] — график и живописец, мастер витража. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1897—1903) и в Париже (1904—07) у Э. Грассе. В 1907—20 преподавал в училище Штиглица, где руководил витражной мастерской, в 1923—1951—в АХ в Риге. Произв.: женский портрет (1918, Художественный м. Латв. ССР, Рига); витражи «Лиго» (1926) и «Лачплесис» (1930) в здании Союза писателей Латвийской ССР, Рига.

БРЕ́НЦЕН (Brencēns), Эдуард Янович [2 (14). VII. 1885, б. Мадлиенская волость, ныне Огрский р-н — 17. IV. 1929, Рига] — живописец и график, театр. художник. Учился в училище Штиглица в Петербурге (1904—11). Работал гл. обр. в Риге. Произведения: «В 1905 году» и «На пастбище» — оба в Художественном музее Латвийской ССР, Рига; илл. к роману братьев Р. и М. Каудзит «Времена землемеров» (1912).

БРИ́ЕДЕ (Briede), Александра Яновна [р. 12(25). VII. 1901, Лиепая] — скульптор. Уч. в АХ в Риге (1923—31) у Б. Дзениса и К. *Рончевского*. Произведения: «Пастушка» (гранит, 1936); «Юный скульптор» (бр., 1947), «Физкультурник» (бр., 1949), «В гору» (бр., 1960), «Мир» (мр., 1960) — все в Художественном музее Латвийской ССР, Рига; «В. И. Ленин» (гипс, 1956, здание Верховного Совета Латвийской ССР, Рига).

Лит.: Карклинь Г., Творчество Александры Бриедис, «Искусство», 1961, № 11; Ziedainis V., Aleksandra Briede, Rīgā, 1964 (резюме на рус. яз.).

БУКО́ВСКИЙ (Bukovskis), Лев Владимирович [р. 30.V(12. VI).1910, Рига] — скульптор. Учился в художественной мастерской архитектурного факультета Латв. ун-та в Риге (1931—35) у В. *Пурвита* и во флорент. АХ (1937—39). С 1939 работает в Л. (гл. обр. как монументалист). Произв.: пам. героям-комсомольцам на кладбище Райниса (гранит, 1954), декор. группа «Дружба русского народа с латышским народом» в Межа-парке (искусств. кам., 1955, соавтор В. *Алберг*) и пам. борцам революции 1905 г. на кладбище Матиса (гранит, 1958—60)—в Риге; «На целине» (1954—55), «Герои гражданской войны Э. Берг и А. Железняк» (1957) — оба бр., Художественный музей Латвийской ССР, Рига; портрет артиста Ю. Юровского (гранит, 1964).

Лит.: Моисеева С., Памятник героям. «Декоративное искусство СССР», 1960, № 4.

Л. В. Буковский. «На целине». Бронза. 1954—55. Художественный музей Латвийской ССР. Рига.

ВА́ЛДМАНИС (Valdmanis), Волдемар Янович [р. 3(16).IX.1905, с. Хорошовка, ныне в Тамбовской обл.]—график и театр. художник. Уч. в художественно-ремесл. училище в Цесисе(1920—25).Произв.: илл. к романам В. Лациса — «Буря» (тушь, 1948), «К новому берегу» (акв., 1953), «Сын рыбака» (акв., 1954); илл. к пьесе Я. Райниса «Огонь и ночь» (кар., 1953); декорации к пьесе В. Лациса «Невестка».

Соч.: Par latviešu padomju estampa tradīcijām un šodienu, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla, Rīgā, 1962.

В. Валдманис. Иллюстрация к пьесе Я. Райниса „Огонь и ночь". Карандаш. 1953.

Лит.: V. Valdmanis [Albums], Rīgā, 1959 (резюме на рус. и нем. яз).

ВА́ЛНЕРЕ (Valnere), Рита Гербертовна (р. 21. IX. 1929, хутор Скабьи, б. Елгавский уезд) — живописец. Уч. в Риге — в художественном училище им. Я. Розентала (1944—49) и в АХ Латв. ССР (1949—56) у Э. *Калныня*. Автор портретов и жанровых картин. Произведения: «Портрет» («Девушка с цветами»; 1956, Художественный музей Латв. ССР, Рига), «На колхозном рынке» (1958), портрет О. Салдава (1959), «В трамвае» (1959), «Семья» (1964), «Песня молодости» (1965).

ВА́ЛТЕР (Valters; Вальтер; Вальтер-Курау, Walter-Kurau), Янис Теодорович [Иван Фёдорович; Иоганн; 22.I(3.II).1869, Елгава — 20.XII.1932, Берлин] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1889—97) у А. Д. Кившенко и В. Е. Маковского (см. *РСФСР*). В 1897 посетил Вену, Берлин, Париж. Работал в Елгаве (до 1906), Дрездене (1906—17) и Берлине (с 1917). Испытал влияние экспрессионизма. Произв.: «На рынке» (1897), «Крестьянская девочка» (ок. 1905), «Сирота» (1907) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Канатчик» (1898).

Лит.: Lapiņš A., Eglīts A., Jānis Valters, Rīgā, 1953; Zierer E., Objektive Wertgruppierung. Kunstmonographische Übersicht über das Werk von Walter-Kurau, Berlin, [s. a.].

ВА́РСЛАВАН (Varslavāns), Франциск Игнатьевич [28. IX (10. X). 1898, Резекне — 29. XI. 1949, Рига] — живописец. Уч. в Петрограде в школе Об-ва поощрения художеств (1915—18) у А. А. Рылова (см. *РСФСР*). В 1918 — участник выставки рус. худож. во Владивостоке. В 1920—24 и с 1931 работал в Л., в 1924—1931 — в Италии и Франции. Пейзажист и портретист. Произв.: «На лугу» (1934), «Садовницы» (1934); «Озеро Резна» (1948), «Берёзовая роща» (1949) — оба в Художественном м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: ...Franciska Varslavāna izstāde, veltīta 30 gadu darbības atcerei. [Katalogs], Rīgā, 1949 (на латыш. и рус. яз.); Lapiņš A., Francisks Varslavāns..., Rīgā, 1965.

ВИЛК (Vilks), Гирт Андреевич [р. 19.XII.1908 (1.I.1909), Дурбе, Лиепайский р-н] — график, театр. художник, живописец. Уч. в художеств. студии в Лиепае (1936—40) и на арх. ф-те ун-та в Риге (1940—45). С 1947 — гл. художник Художеств. театра им. Я. Райниса, Рига. Произв.: оформление спектаклей Я. Райниса «Вей, ветерок!» (1955) и «Индулис и Ария» (1956) — в Художеств. театре им. Я. Райниса, Рига; илл. к сказке «Как я ездил к деве Севера» К. Скалбе (гуашь, 1956) и к трагедии «Спартак» А. Упита (1961); витражи для Дворца пионеров в Алма-Ате (1962) и для Музея истории Латв. ССР в Риге.

Соч.: Spēcīga kopa, «Māksla», 1959, № 1; Arhitektūra un monumentālās mākslas, там же, 1963, № 1.

Лит.: Ivanovs M., Monumentālā stila meklējumi Girta Vilka teātra dekorācijās, в кн.: Teātris un dzīve. Almanahs 3, Rīgā, 1959.

ГУ́НЬ (Hūns), Карлис Фридрихович [Карл Фёдорович; 1(13).XII.1830, Мадлиена, Огрский район — 16(28). I. 1877, Давос, Швейцария] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1852—61) у П. В. Басина. С 1873 — член ТПХВ (см. *РСФСР*). Работал в обл. историч. и быт. жанров и портрета. Произв.: «Канун Варфоломеевской ночи» (1868, ГРМ); «Больное дитя» (1869), «Сцена из Варфоломеевской ночи» (1870), «Попался!» (1875) — все в ГТГ; женский портрет (1871, Художеств. м. Латв. ССР, Рига).

Лит.: Эглит А., Карл Гун, Рига, 1955; Kārlis Hūns . . . [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1950 (на латыш. и рус. яз.); Lapiņš A., Eglīts A., Kārlis Hūns, Rīgā. 1953.

ДА́ВЫДОВА-МЕ́ДЕНЕ (Davidova-Medene), Леа Матисовна (р. 31.III.1921, хутор Новадниек, Салдусский р-н) — скульптор-портретист. Уч. в АХ в Риге (1941—49) у Т. *Залькална*. Произв.: портреты дирижёра Л. Вигнера (бр., 1955, Художеств. м. Латв. ССР, Рига) и скульптора Л. В. Буковского (бр., 1957); «Руцавская рыбачка» (бр., 1958), портреты графика П. Упитиса (гранит, 1960) и поэтессы М. Кемпе (гранит, 1961) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; портреты скульптора К. Земдеги (гипс, 1962) и писателя А. Упита (гипс, 1964, Художеств. м. Латв. ССР, Рига).

Лит.: Каталог выставки ... Леи Давыдовой-Медене. Москва. 1965, [Елгава, 1965]; Baumanis K., Laikabiedra tēls Leas Davidovas ģīmetnēs, «Māksla», 1960, № 2; Katalogs. Davidovas-Medenes darbu izstāde, Madonā, 1963.

ДА́УГУЛИС (Daugulis; Даугуль, Daugull; Даугель), Август Янович [1 (13). I. 1830, Тарту, ныне в Эст. ССР — 8 (20). XI. 1899, Петербург] — график. Мастер гр. на дер., один из первых латыш. мастеров журнальной графики. Уч. в Тарту в мастерской графика Л. Майделя, посещал как вольнослушатель петерб. АХ (окончил в 1858). Автор репродукц. гр. на дер., сатирич. рис. для «Петербургской газеты» («Петербургас авизес»; 1862—65).

Лит.: А. Даугуль, Рига, 1954 (буклет).

ДЗЕ́ГУЗЕ (Dzeguze), Лизе Рейновна [р. 29. XII. 1907 (11. I. 1908), Стендеская волость, ныне Талсинский р-н] — скульптор. Уч. в АХ в Риге (1938—43) у К. *Зале*, К. Янсона, К. *Земдеги*. Произв.: «Не вейте, буйные ветры» (дер., 1937), «Колхозница со снопом» (дер., 1945), «Свинарка» (дер., 1949), «Сверх плана» (дер., 1953), «Воспитательница детского сада» (бр., 1962) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: L. Dzeguzes un R. Aldera izstādes katalogs, Ventspilī, 1960; Skulme J., Līze Dzeguze, Rīgā, 1961 (резюме на рус., англ. и франц. яз.).

ЗАКА́МЕННЫЙ (Zakamennijs), Олег Николаевич [р. 1(14).XI.1914, Кисловодск, РСФСР] — архитектор. Окончил арх.-строит. ф-т Аз. политехнич. ин-та в Баку (1939). С 1946 работает в Л. Преподавал в ун-те в Риге (1954—1957). Работы — назв. в ст. *Рига* и *Даугавпилс*, а также: яхт-клуб на Киш-озере (1947—54) и медицинское училище (1961—63, соавторы Б. Кампусе и Г. Лусис-Гринберг) — оба в Риге; пам. жертвам фашизма в Саласпилсе (Рижский р-н; начат в 1964, соавторы — арх. О. Остенберг, И. Страутманис, Г. Асарис, Г. Минц и др., скульпторы Л. В. *Буковский*, Я. *Заринь* и др.).

Соч.: Jaunās iezīmes mūsdienu arhitektūrā, «Māksla», 1960, № 1.

ЗА́ЛЕ, Зале-Залитис (Zāle-Zālitis), Карлис [Карл Фёдорович; 25.X(6.XI).1888, Кулдигский р-н — 19.II. 1942, Рига] — скульптор-монументалист. Уч. в художеств. школе в Казани (1908—14) и в Петрограде — в школе Об-ва поощрения художеств (1915) у Г. Р. Залемана и в АХ (1917—20) у А. Т. Матвеева (см. *РСФСР*). В 1918—19 принимал участие в осуществлении плана «Монументальной пропаганды» (пам. Н. А. Добролюбову и Дж. Гарибальди в Петрограде). В Л. — с 1923. Преподавал в АХ в Риге (1936—42). Произв. названы в ст. *Рига*.

Лит.: [Birzenieks A. un Briedis E. (sastādītāji)], Brāļu kapi, Rīgā, 1959 (на латыш., рус., англ. и франц. яз.).

ЗА́ЛЬКАЛН (Zaļkalns; собств. Гринберг, Grīnbergs), Теодор Эдуардович [р. 18(30).XI.1876, ху-

тор Заляйскалн, Рижский р-н] — скульптор. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1893—99; входил в кружок «Rūķis»), затем в Париже в мастерской О. Родена (см. *Франция*). В 1903—07 преподавал в художеств.-пром. школе в Екатеринбурге (ныне Свердловск), где у З. уч. И. Д. Шадр (см. *РСФСР*). В 1907—1909— в Италии, с 1909— в Петербурге. В 1919 участвовал в осуществлении плана «Монументальной пропаганды» (пам. О. Бланки, Н. Г. Чернышевскому и др.— в Петрограде). В Л.— с 1920 (в 1944—58— заведующий кафедрой скульптуры АХ в Риге). Произв.— назв. в ст. *Рига* и *Сигулда*, а также: портрет А. Арнольдовой (бр., 1906), фигуры «Бабушек» (диорит, 1915, и гранит, 1916), «Ягнёнок» (бр., 1933), «Торс» (гранит, 1936), портрет академика Ф. Блумбаха (терракота, 1956) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Бауман К., Теодор Эдуардович Залькалн, М., 1960; Baumanis K., Teodors Zaļkalns, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla. 1956, Rīgā, 1957.

ЗА́РИНЬ (Zariņš), Индулис Августович (р. 18.VI. 1929, Рига) — живописец. Уч. в АХ в Риге (1952—58) у Э. *Калныня*. С 1962 преподаёт там же. Работает в обл. тематич. картины. Произв.: «Латышские стрелки» (1957, совм. с Х. Клебахом), «Какая высота!» (1958), «У нас уже строила» (1960) — в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; триптих «Солдаты революции»—«По заданию» («Курьер Кремля»; 1962, ДВП, Москва), «На посту» (1963), «Речь» (1965); «Утро» (1963, Художеств. фонд СССР, Москва), «Искра» (1965).

Лит.: Ракитин В., Разрабатывая большую тему, «Искусство», 1964, № 3; Лаце Р., Солдаты революции, «Творчество», 1965, № 7.

ЗА́РИНЬ (Zariņš), Рихард Германович [15(27).VI. 1869, имение Кнегели, б. Вилькенская волость —21.IV. 1939, Рига] — график. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1887—95) у В. В. Матэ (см. *РСФСР*), затем в Берлине и Вене. Работал в Петербурге (1899—1919) и Риге (с 1919). С 1920 преподавал в АХ. Ученики: А. *Апинис*, П. *Упитис*. Исполнил цикл офортов на темы латыш. фольклора.

ЗА́РИНЬ (Zariņš), Янис Петрович [р. 29.IV(12.V). 1913, Руиена, Валмиерский р-н] — скульптор. Уч. в Латв. АХ в Риге (1936—42) у К. *Зале*. Произв.— назв. в ст. *Валмиера* и *Вентспилс*, а также: портреты Р. Блауманиса (гранит, 1955) и А. Мелнбарздиса (бр., гранит, 1958), «Богатый урожай» (гранит, 1957) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Утро» (гранит, 1958).

Лит.: Brīdaka L., Granīts cīnās, granīts dzīvo, «Māksla», 1963, № 2.

ЗЕ́МДЕГА (Zemdega; собств. Бауманис, Baumanis), Карлис Янович [26.III(7.IV).1894, хутор Гайли, б. Айзпутский уезд —9.XI.1963, Рига] — скульптор. Уч. в художеств. школе В. Блюма (1912—13) и АХ (1921—27) у К. *Рончевского* — в Риге. Посетил ряд крупных зап.-европ. художеств. центров, Египет, Грецию. Преподавал в АХ в Риге (1940—41, 1947—62). Произв.— назв. в ст. *Рига*, а также: «Женская голова» (мр., 1926), «Голова девочки» (гранит, 1935), портрет Я. Райниса (гранит, 1957) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Червонная С. М., Земдега, М., 1964.

И́ЛТНЕР (Iltners), Эдгар Карлович (р. 3.III.1925, хутор Бурики, Лиепайский р-н) — живописец. Уч. в АХ в Риге (1949—56) у О. *Скулме* и Э. *Калныня*. Произв.: «Мужья возвращаются» (1957), «Партизаны» («В курземском котле»; 1958), «Хозяева земли» (1960) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Крепкие руки» (1962), «Земля и море» (1964).

Лит.: Юферова А., Работы Эдгара Илтнера, «Искусство», 1961, № 1; Edgars Iltners [Albums], Rīgā, 1964 (на латыш., рус., нем., англ. и франц. яз.).

КА́ЛНРОЗЕ (Kalnroze; собств. Розенберг, Rozenbergs), Валдис Карлович [р. 5(17).XI.1894, Кулдига] — живописец-пейзажист. Окончил АХ в Риге (1932), где уч. у В. *Пурвита*. Произв.: «Даугава» (1935), «Осенний пейзаж» (1942), «Море» (1956), «В речном заливе» (1957), «Осень в Угале» (1958) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Valdis Kalnroze [Albums], Rīgā, 1963 (на латыш., рус., нем., англ. и франц. яз.).

КА́ЛНЫНЬ (Kalniņš), Эдуард Фридрихович [р. 12 (25).X.1904, Рига] — живописец. Уч. в АХ в Риге (1923—32) у В. *Пурвита*, затем в Италии (1935). Преподаёт в АХ в Риге (с 1945). Произв.: «Плотовщики» (1935), «Баржа» (1938), «Новые паруса» (1945), «Седьмая Балтийская регата» (1952), «Латышские рыбаки в Атлантике» (1957) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Рыбаки» (1947), «Седьмая Балтийская регата» (1954) — оба в ГТГ.

Лит.: Eduards Kalniņš [Albums], Rīgā, 1959 (на латыш. и рус. яз.).

КРУГЛО́В (Kruglovs), Георгий Георгиевич [р. 15 (28).X.1905, Рига] — мастер прикл. иск-ва. Уч. в АХ в Риге (1921—30) у Б. Дзенпса и Р. Пельше, затем в Гос. керамич. профессион. школе в Бунцлау (Германия) у А. Хеннига и др. Педагог: Школа художеств. ремесла (1934—40) и АХ Латв. ССР (с 1945) — в Риге. Работает в обл. керамики и фарфора (декор. и быт. посуда, панно).

Соч.: Mūsdienu lietišķās mākslas stila veidošanās, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla. 1956, Rīgā, 1957.

КРУ́МИНЬ (Krumiņš), Артур Карлович [р. 29.VI (11.VII). 1879, с. Яунпиебалга, Цесисский р-н] — архитектор. Уч. на арх. ф-те Рижского политехнич. ин-та (1901—07) и в Карлсруэ (Германия, 1905—06) у Й. Дурма. В 1907—20 работал в Москве, затем в *Риге*. Преподавал в Латв. ун-те (1920—50). Работы: Народный дом в Стелпе (Бауский р-н, 1923), бальнеологич. корпус в Балдоне (Рижский р-н, 1926), здание банка в Даугавпилсе (1931), сахарная ф-ка в Крустпилсе (ныне вошёл в г. Екабпилс, 1932).

Соч.: Рига, М., 1947; Kristaps Morbergs, Rīgā, 1938.

Лит.: Васильев Ю., Зодчий, педагог, учёный. К 80-летию... А. К. Круминя, «Latvijas PSR zinātņu akadēmijas vēstis» («Известия АН Латв. ССР»), 1959, № 8 (на латыш. и рус. яз.).

ЛА́ПИНЬ (Lapiņš), Артур Янович [р. 29.I(11.II). 1911, с. Саты, Тукумский р-н] — театр. художник, искусствовед. Уч. в АХ в Риге (1929—32) у К. *Миесниека* и К. *Убана*. Оформил спектакли: «Кармен» Ж. Бизе

А. Лапинь. Эскиз декорации к балету А. Скулте „Сакта свободы". 1950.

(1945), «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (1949), «Сакта свободы» А. Скулте (1950), «Война и мир» С. С. Прокофьева (1961), «Валькирия» Р. Вагнера (1963) — все в Академич. театре оперы и балета Латв. ССР, Рига.

Соч.: в *лит.* при ст. *Алксніс, Валтер, Варславан, Гун, Розенталь, Феддер*; Latviešu padomju tēlotājas mākslas attīstības problemas, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla. 1956, Rīgā, 1957.

Лит.: Rokpelnis F., Tautas mākslinieks. Arturam Lapiņam 50 gadu, «Māksla», 1961, № 1.

ЛИ́ЕПИНЬ (Liepiņš), Янис Карлович [27.VII(8.VIII). 1894, Рига —2.IX.1964, там же] — живописец и график. Уч. в Риге (1910) у Ю. *Мадерниека*, в художеств. школе в Казани (1911—13) и студии М. Бернштейна в Петербурге (1913—17). Посетил Францию и Германию (1927—28). В 1921—38 входил в «Группу рижских худож.». Преподавал в АХ в Риге (1940—41, 1944—50). Произв.: «Эпизод революции» (эскиз к картине «1905 год»; 1930); «Рыбачья гавань» (1934), «Починка сетей» (1948) — оба в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «1905 год» (1957, Верховный Совет Латв. ССР, Рига).

Лит.: ...Jāņa Liepiņa gleznu izstādes katalogs, Rīgā, 1959 (на латыш. и рус. яз.); Jānis Liepiņš [Albums], Rīgā, 1964 (на латыш., рус., нем., англ., франц. яз.).

МА́ДЕРНИЕК (Madernieks), Юлий Эрнестович [15 (27).II.1870, Гулбенский р-н — 19.VII.1955, Рига] — мастер прикл. иск-ва (ткани, ковры, мебель) и график. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1892—98; входил в кружок «Rūķis»). В Л.— с 1903. В студии М. в Риге уч. В. Ирбе, Л. Либерт, Р. Сута и др.

Соч.: Орнамент, 1913; Raksti, 1930.

Лит.: ...J. Madernieka 50 gadu radošam darbam veltītās izstādes katalogs, Rīgā, 1951 (на латыш. и рус. яз.).

МА́ТВЕЙ (Matvejs), Волдемар Янович [Владимир Иванович; 1 (13). X. 1877, Рига — 3 (16). V. 1914, Петербург] — живописец и искусствовед. Уч. в художеств. школе В. Блюма в Риге (1895—1902) и в Петербурге — у Я. Ф. Ционглинского и с 1906 в АХ. Один из основателей объед. «Союз молодёжи». Автор пейзажей, картин на миф. и религ. темы, а также теоретич. и историко-художеств. соч. (под псевдонимом «В. Марков»). Произв.: «Исаакиевская площадь в Петербурге» и «Яблоневый сад» — в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Соч.: Искусство острова Пасхи, СПБ, 1914; Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура, СПБ, 1914; Искусство негров, П., 1919 [со ст. В. Д. Бубновой «Памяти Владимира Ивановича Матвея (В. Маркова)»].

МЕ́ЛДЕРИС (Melderis; собств. Миллер, Mīllers), Эмиль Екаб Екабович [Эмиль Яковлевич; р. 15(27).V. 1889, Ренцены, Валмиерский р-н] — скульптор. Уч. в художеств. школе В. Блюма в Риге (1908), в училище Штиглица в Петербурге (1909—15) у М. А. Чижова (см. *РСФСР*) и Г. *Шкилтера* и в Париже (1924—25, 1928). В Л.— с 1920. Входил в «Группу рижских худож.» (1920—38). Преподаёт в АХ Латв. ССР (1940—1941 и с 1944). Произв.— назв. в ст. *Рига*, а также: «Сидящий мальчик» (гранит, 1930, Художеств. м. Латв. ССР, Рига), «В. И. Ленин» (бр., 1957), портреты рабочих А. Кашкура (бр., 1949) и Э. Вилка (гипс, 1957).

Лит.: Baumanis K., Emīlam Melderim 70 gadi, «Māksla», 1959, № 1.

МИ́ЕСНИЕК (Miesnieks), Карлис Екабович [Карл Яковлевич; р. 19(31).I.1887, Яунпиебалга, Цесисский р-н] — живописец и график. Уч. в школе Об-ва поощрения художеств (1910—11) и в училище Штиглица (1911—1916) — в Риге. В Л.— с 1920. Преподавал в АХ в Риге (1922—53). Произв.: «Июльский вечер» (1926), «Хлеб насущный» (1929), «Гауя у Яунпиебалги» (1940), «Золотая осень в берёзовых рощах и на полях Видземе» (1957) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Соч.: Mana dzīve un darbs mākslā, Rīgā, 1959.

Лит.: Bērziņš A. un Dombrovskis J., Kārlis Miesnieks, Rīgā, 1939; ...Kārļa Miesnieka darbu izstādes katalogs, Rīgā, 1959 (на латыш. и рус. яз.); Kārlis Miesnieks [Albums], Rīgā, 1960 (на латыш. и рус. яз.).

О́ЗОЛ (Ozols), Вилис Августович (р. 3. V. 1929, с. Нурми, Валмиерский р-н) — живописец. Уч. в АХ Латв. ССР в Риге (1952—58) у Э. *Калныня*. Произв.: жанр. картины — «Полуденный отдых» (1958), «В саду» (1960), «Мелиораторы» (1960, собственность Художеств. фонда СССР). «Перед стартом» (1963, Художеств. м. Латв. ССР, Рига); натюрморты.

О́СИС (Osis), Янис Янович (р. 10. IV. 1926, Рига) — живописец. Уч. в АХ Латв. ССР в Риге (1945—51) у Э. *Калныня*. Работает в обл. тематич. картины. Произв.: «Латышские рыбаки» (1951, ГТГ), «Состязание по гребле в праздник латышских рыбаков» (1958, Художеств. м. Латв. ССР, Рига), «Мы» (1964, собственность Художеств. фонда СССР).

ПА́УЛАН (Paulāns), Андрей Изидорович [р. 15 (27). XI. 1896, Шембели, Прейльский р-н] — керамист. Уч. в гончарных мастерских Прейльского уезда. Видный мастер латгальской нар. керамики. Создатель подсвечников, ваз, пепельниц, игрушек.

ПЕ́КШЕН (Pēkšens), Константин [24.II(8.III). 1859, Мазсалаца, Валмиерский р-н—23.VI.1928, Германия] — архитектор. Окончил Рижский политехникум (1884). Первоначально работал с Я. Ф. *Бауманисом*. С 1886 содержал проектное бюро в Риге. Работы: доходные жилые дома [б. дом Нестерова (1899—1900), т. н. «Базар Берга» (1904—05) — оба на ул. Суворова в Риге], здание для праздника песни в Елгаве (1895), волостные управления на о-ве Доле и в Адажах (оба — Рижский р-н), ц. в с. Леясциеме (Гулбенский р-н, 1895).

ПЛУ́КСНЕ (Plūksne), Карлис Янович [р. 10 (23). II. 1906, Тукум (Тукумс)] — архитектор. Уч. на арх. ф-те ун-та в Риге (1926—42). В 1953—59 — ответств. секретарь Правления СА Латв. ССР. Работы — назв. в ст. *Рига*, а также: павильон Латв. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве (1949—50, совм. с А. Айваром и В. Закисом); дом № 103 на ул. Горького (1955, совм. с С. Артмане и К. Рубисом), Дом художника (1955—57) — в Риге; школы в городах Лудза (1953), Рига (1963) и др.; св. 240 школ по типовым проектам мастерской П. (с 1957) в Латв. ССР, Литов. ССР, Эст. ССР, РСФСР.

ПУ́РВИТ (Purvīts; Пурвитис, Purvītis), Вильгельм Карлис Юргисович [Вильгельм-Карл Егорович; 20.II(3.III).1872, хутор Яужи, б. Заубенская волость —18.III.1945, Нёйхейм, Германия] — живописец-пейзажист. Уч. в петерб. АХ (1890—95) у А. И. Куинджи (см. *РСФСР*). В 1898 посетил Германию, Париж и Вену. Работал в Л. (до 1906 и с 1909) и Таллине (1906—09). Директор Рижской гор. художеств. школы (1909—16), затем ректор Латв. АХ в Риге (1919—34) и руководитель её пейзажной мастерской. Ученики: Э. *Калнынь*, Н. *Брейкш*, А. Пупол, А. Эгле и др. Произв.: «Последний снег» (1897—98, ГРМ), «Начало весны» (1900), «Март» (ок. 1900); «В саду Виестура» (ок. 1914), «Летний вечер» (1936), «Пейзаж со стогами сена» (ок. 1936), «Когда пробуждается бор» (ок. 1936) — в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Эглит А., Певец латвийской природы, «Искусство», 1962, № 7; Lāce R., V. Purvītis un viņa skola latviešu gleznieciībā, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla. 1956, Rīgā, 1957; Saldavs O., Vilhelms Purvītis, Rīgā, 1958; Vilhelms Purvītis [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1962 (на латыш. и рус. яз.).

РО́ЗЕ (Roze, Rosee), Янис Станислав Янович [Иван Иванович; 23. IV (5. V). 1823, б. Рубенская волость, ныне Валмиерский р-н — 3 (15). XI. 1897, Рига] — живописец. В 1854 получил от петерб. АХ звание свободного художника, в 1861 — звание академика. С 1856 уч. в Мюнхене. Работал в Риге и за границей. Мастер портрета. Произв.: портрет Е. Цимзе (1851), портрет С. Шафранова (1866), женский портрет — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

РО́ЗЕНТАЛ (Rozentāls; Розенталь, Rosenthal), Янис Микелевич [Ян Михайлович; 6(18).III.1866,

хутор Бебри, Салдусский р-н —13(26).XII.1916, Хельсинки, Финляндия] — живописец. Уч. в петерб. АХ (1888—94; входил в кружок «Rūķis») у В. Е. Маковского (см. *РСФСР*). В 1901—15 работал в Л.; в 1906—13 преподавал в Рижской гор. художеств. школе. Ученики: О. *Скулме*, К. Балтгайлис, А. Кроненберг. Произв.: «После обедни» (1894), «С кладбища» (1895), автопортрет (1900), «С работы» (1903), портреты арх. П. Феддера (1901) и М. Вигнер-Гринберг (1916) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Skulme U., Lapiņš A., Jānis Rozentāls. Monografija, Rīgā, 1954.

РОНЧЕ́ВСКИЙ (Rončevskis; по-польски Ронч е в с к и, Ronczewski), Константин Игнатьевич [31. XII. 1874 (12. I. 1875), Петербург — 7. XI. 1935, Рига] — скульптор и архитектор. Поляк по национальности. Окончил (1898) арх. ф-т Рижского политехнич. ин-та, где преподавал с 1899. В 1905—11 уч. скульптуре в мюнх. АХ и в Париже. В 1912—16 преподавал в Рижской городской художественной школе и политехническом институте. С 1921 — проф. АХ в Риге. Ученики: К. *Земдега*, А. *Бриеде*. Произв.: портреты — матери (мр., 1910), В. Пурвита (бр., 1910; мр., 1911), П. Валдена (бр., 1911), Я. Райниса (бр., гранит, 1926)— все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; портрет композитора Я. Витола (1929—30, Консерватория Латв. ССР, Рига).

СВЕМП (Svemps), Лео Симанович [р. 7(19).VII.1897, Гулбенский р-н] — живописец. Уч. в частн. студии А. П. Большакова (1917) и во ВХУТЕМАС'е (1918) у И. И. Машкова (см. *РСФСР*) — в Москве. В Л.— с 1918. В 1928—38 входил в «Группу рижских худож.». Посетил Германию, Францию, Бельгию и Италию. Преподаёт в АХ в Риге (с 1945; с 1961— ректор). Произв.: «Улица, освещённая солнцем» (1922), «Старая Рига» (1927), «Натюрморт. Цветы» (1955), «Вестиена» (1956) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Л. С. Свемп. Избранные произведения [Альбом], М., 1959; Leo Svemps [Albums], Rīgā, 1957 (на латыш. и рус. яз.).

СЁФРЕНС (Soeffrens), Николас Младший (4. VI. 1662, Вентспилс — 5. VIII. 1710, там же) — скульптор. Крупнейший представитель курземской школы резьбы по дер. Уч. у отца — Николаса С. Старшего (ум. ок. 1704); с 1684 был его помощником на службе у герцога Курляндского. Произв.: дер. резные алтари в ц. Аннас в Лиепае (1697, выс. 9,7 *м*), в ц. в Ландзе (Талсинский р-н, 1701) и в ц. в Лестене (Тукумский район, 1709).

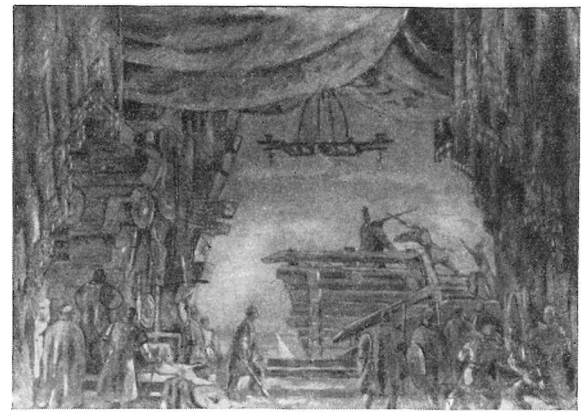
СКРИ́ДЕ (Skride), Арий Августович [р. 11(24).IX. 1906, хутор Боки, б. Мадонский уезд] — живописец. Уч. в АХ в Риге (1921—32) у В. *Пурвита*, преподавал там же (1942—63). Работает в обл. пейзажа и быт. жанра. Произв.: «Ранняя весна» (1932), «Рыбачья гавань» (1932), «Рыбачий посёлок» (1933), «Гауя» (ок. 1933), «Рынок в Кулдиге» (1936), «Кегум» (1938), «Сдача хлеба государству» (1949), «Заготовка силоса» (1960) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Ā. Skride, Rīgā, 1962 (буклет на латыш. и рус. яз.).

СКУ́ИНЬ (Skujiņš), Фридрих [8(20).V.1890, Рига — 22.II.1957, Берлин, ГДР] — архитектор. Окончил арх. ф-т Рижского политехнич. ин-та (1916). Преподавал на арх. ф-те ун-та в Риге (1926—39). С 1939 работал в Германии (с 1949— в ГДР). Работы в Л.: кинотеатр «Рига» (1927), Дворец юстиции (ныне здание Совета Министров Латв. ССР; 1936—38) — в Риге.

Лит.: Bērziņš O., Architekta Fridricha Skujiņa piemiņai, «Literatūra un māksla», 1957, № 24, 15.VI; Paulick R., Friedrich Skujin, «Deutsche Architektur», 1957, Heft 4 (некролог).

СКУ́ЛМЕ (Skulme), Ото Екабович [Отто Яковлевич; р. 26.VII(7.VIII). 1889, Екабпилс] — живописец, театр. художник. Уч. в Рижской гор. художеств. школе у Я. *Розентала* (1906—07), в студиях Р. К. Жуковского



О. Скулме. Эскиз декорации к пьесе Я. Райниса „Огонь и ночь". 1946.

и К. Ф. Юона (см. *РСФСР*) в Москве (1907—08) и в училище Штиглица в Петербурге (1909—14) у П. Б. Ламбина. В Л.— с 1918. В 1920—39 возглавлял «Группу рижских худож.». Был ректором АХ Латв. ССР (1940—41, 1944—61). Оформил ок. 200 постановок в Художеств. театре им. Я. Райниса, Рига: «Играл я, плясал я» (1926) и «Золотой конь» (1931) Я. Райниса; «Двенадцатая ночь» В. Шекспира (1934), «Свадьба Фигаро» П. Бомарше (1935), «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1939), «Огонь и ночь» Я. Райниса (1946). Станковые произв.: «Восстание каугурцев» (1945), «В. И. Ленин с латышскими стрелками в Кремле 1 мая 1918 года» (1957) — оба в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «В. И. Ленин на IV съезде социал-демократов латышского края в Брюсселе в 1914 году» (1952, М. революции Латв. ССР, Рига). Панно для первомайского оформления Риги (1919, не сохранились; эскизы — в М. революции Латв. ССР, Рига).

Лит.: Лацис Р., Отто Скулме, М.,1959; Oto Skulme [Albums], Rīgā, 1962.

СКУ́ЛМЕ (Skulme), Уга Екабович [Яковлевич; 8(20).V.1895, Екабпилс —6.XI.1963, Москва] — живописец, график, искусствовед. Брат О. *Скулме*. Уч. в

У. Скулме. «1905 год». 1926.

Риге (1913) у Ю. *Мадерниека* и в Петербурге — в школе Об-ва поощрения художеств (1913—14) и в АХ (1914—1918) у К. С. Петрова-Водкина (см. *РСФСР*). В 1920—1963 работал в Риге. Посетил Париж (1922) и др. зап.-европ. художеств. центры. Преподавал в АХ Латв. ССР (1940—41, 1945—63). Произв.: «1905 год» (1926); «Парк в Лестене» (акв., 1944), «Скульте» (1953), «Натюрморт. Цветы» (1959) — все в Художественном музее Латвийской ССР, Рига.

Соч.: в *лит.* при ст. *Розенталь*.

Лит.: Ivanovs M., Piemiņas rindas Ugam Skulmem, «Karogs», 1965, № 5.

ТИ́ЛБЕРГ, Тильберг (Tilbergs, Tillbergs), Янис Роберт Кристапович [Иоганн-Роберт Христофорович; р. 20.VI(2.VII). 1880, Рига] — живописец, график, скульптор. Уч. в петерб. АХ (1901—09) у Д. Н. Кардовского (см. *РСФСР*). В 1918 принимал участие в осуществлении плана «Монументальной пропаганды» (памятник-бюст Т. Г. Шевченко в Петрограде, не сохранился). Педагог: Рижская гор. художеств. школа (1911—15), Нар. художеств. школа в Витебске (1918—1919), АХ в Риге (1921—32, 1947—57). Произв.: портреты К. Линде (1923), Я. Райниса (1925), Э. Смилгиса (1949), автопортрет (1951) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Каугурцы» (1957); илл. к роману «Земля зелёная» А. Упита (тушь, 1948).

Лит.: Сидорова В., Янис Тильберг, М., 1952; Baga J., Jānis Roberts Tillbergs, Rīgā, 1959 (резюме на рус. и нем. яз.); ...Jāņa Roberta Tilberga darbu izstādes katalogs, Rīgā, 1960 (на латыш. и рус. яз.).

ТИ́ЛМАНИС (Tīlmanis), Освалд Фрицевич [р. 26.X(8.XI).1900, усадьба Егери, Добельский р-н] — архитектор. Уч. на арх. ф-те ун-та в Риге (1921—27) у Э. Лаубе. С 1958 преподаёт в Рижском политехнич. ин-те. Ученики: Д. Сила, П. Фогел, Э. Вецумниек, Ю. Скалберг. В 1959—65— председатель Правления СА Латв. ССР. Работы: комплекс секц. жилых домов по ул. Асара (1927), высотное здание АН Латв. ССР (1950—57, с соавторами), здание Политехнич. ин-та (1956—58) — все в Риге. Разработал проекты планировки центров Риги (1946—50) и *Елгавы*.

Соч.: Arhitektūra, māksla un celtniecība, «Māksla», 1960, № 2.

Лит.: Apsītis V., Osvaldam Tīlmanim 60 gadi, «Māksla», 1960, № 4.

У́БАН (Ubāns), Конрад Екабович [Яковлевич; р. 19(31). XII. 1893, Рига] — живописец, график, театр. художник. Уч. в Одесской (1910—11), Рижской гор. (1913—15) и Пензенской (1915—16) художеств. школах. В Л.— с 1918. В 1920—24 входил в «Группу рижских худож.». С 1925 преподаёт в АХ в Риге. Произв.: «Город в снегу» (1909), «Летний вечер» (1931), «Март» (1955)—все в Художественном музее Латвийской ССР, Рига.

Лит.: Конрад Убан [Альбом], Рига, 1958; Konrāds Ubāns [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1957 (на латыш. и рус.яз.).

У́ДЕР (Ūders), Теодор Эмиль Екабович [Фёдор Яковлевич; 21.IV(3.V).1868, хутор Пплаты, Валмиерский р-н —6(19). VIII.1915, Валмиера] — график и живописец. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1897—99). Работал в Воронеже, Саратове, Ялте, с 1905 — в Валмиере. Произв.: рисунки «Драма» (1907), «Друзья» (1910), «Утро» (1910), «Полдень» (1910), «Убийца» (1912) — все уголь, Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Teodors Ūders [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1948 (на латыш. и рус. яз.).

У́ПИТИС (Upītis), Петерис Августович [р. 15(27). IX.1899, хутор Чочуры, Цесисский р-н] — график. Уч. в АХ в Риге (1921—32) у Р. *Зариня*, где и преподаёт с 1945. Посетил Прагу и Вену (1935), Париж (1937), Норвегию (1958). Произв.: циклы «Восстановительные работы в Латвии» (1949), «Гауя» (1956—63) и «Карпаты» (1963), илл. к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1949) — все гр. на дер.

П. Упитис. «Дубы». Гравюра на дереве из цикла «Гауя». 1957.

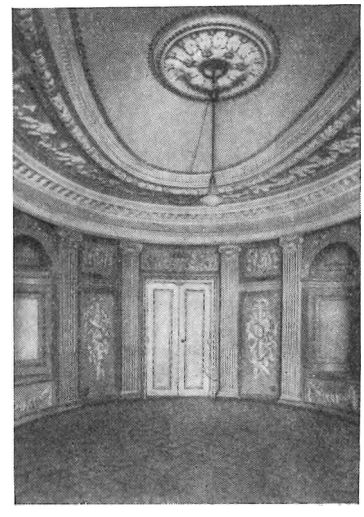
Лит.: П. Упит. Альбом репродукций, Рига, 1961; Pēteris Upītis [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1959 (на латыш. и рус. яз.).

ФЕ́ДДЕР, Феддерс (Fedders; Федерс, Feders), Юлий Янович [Иванович или Богданович; 7(19).VI. 1838, Кокнесе — 19.I(1.II).1909, Нежин, Украина] — один из зачинателей латыш. реалистич. пейзажной живописи. Уч. в петерб. АХ (1856—62) у С. М. Воробьёва (см. *РСФСР*) и в дюссельдорфской АХ (1875—76) у Э. Дюккера (см. *Эстонская ССР*). Работал в Елгаве (1862—75), Петербурге (1876, 1889 — 98), Риге (1876—1889), Нежине (с 1898). Произв.: «Пейзаж с грозовым небом» (1873), «Кладбище» (1880-е гг.), «Река Персе» (1890), «Долина реки Гауи» (1891), «Развалины замка в Кокнесе» (1904), «В парке Сигулды» (1905—07) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; «Близ Святогорского монастыря» (1882, ГТГ).

Лит.: Эглит А., Лапинь А., Юлий Феддерс, Рига, 1958; Eglītis A., Lapiņš A., Jūlijs Feders, Rīgā, 1956.

ХАБЕ́РЛАНД (Haberland), Кристоф [крещён 6(17). I.1750, Рига — 7(19).III.1803, там же] — архитектор. Представитель классицизма. Уч. в 1770—76 в Берлине и Дрездене. С 1776 работал в Л. Работы: перестройка б. гор. б-ки в Домском мон. (1778—87), дома́ Голлендера (1787), № 5 по ул. Смилшу (1787), № 4 по ул. Калею (1788), Крузе (1788), Зенгбуша (1784—89) и др.: работы — в *Риге*; церковь Яня в Валке (1785), церковь в Катлакалне (под Ригой, 1791—92), достройка церкви в Алуксне (Гулбенский район, 1781—1788).

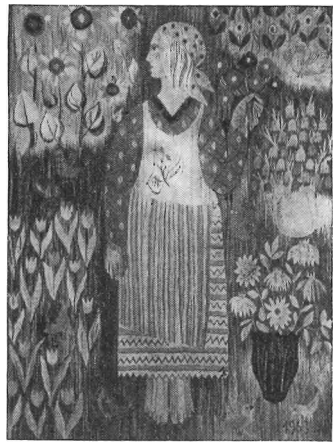
К. Хаберланд. Дом Голлендера в Риге. 1787. Овальный зал.



Лит.: Gerich O., Christoph Haberland und seine Bauten, B., 1928.

ХЕ́ЙМРАТ (Heimrats), Рудолф Карлович (р. 20.VII. 1926, с. Бене, Добельский р-н) — мастер прикл. иск-ва. Учился в АХ

Латв. ССР в Риге (1948—54), где преподаёт с 1961. Работает в области текстиля и керамики. Работы: настенный ковёр с мотивом птиц (1958), настенные ковры «Народная песня» (1958) и «На певческий праздник» (1960)—все шерсть, лён; декор. ваза (керамика, металл, 1957).



Р. Хеймрат. «Садовница». Настенный ковёр. 1963. Художественный музей Латвийской ССР. Рига.

ЦИ́РУЛИС (Cīrulis), Ансис Адамович [13(25).II.1883, Майори, ныне р-н г. Юрмала — 15.IX.1942, Рига] — мастер прикл. иск-ва, график, живописец. Учился в школе В. Блюма и студии Ю. *Мадерниека* (до 1906) в Риге, в училище Штиглица в Петербурге (1906—07) и в Париже. В Л.—с 1908. Много работал в области художественного ткачества, фарфора и мебели. Станковые произв.: «Беженцы, ожидающие пайка» (акв., 1916), «Свадьба» (темпера, 1930) — оба в Художеств. м. Латв. ССР, Рига.

Лит.: Pujāts J., Anša Cīruļa sniegums lietišķajā mākslā, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla. 1956, Rīgā, 1957.

ШКИ́ЛТЕР (Šķilters), Густав Янович [Иванович; 16(28).XI.1874, Руиена, Валмиерский р-н—24.IX.1954, Рига] — скульптор и график. Уч. в училище Штиглица в Петербурге (1893—99; входил в кружок «Rūķis») у М. А.Чижова (см. *РСФСР*); преподавал там же (1905—1917). В 1900—05 в Париже посещал мастерскую О. Родена (см. *Франция*). Работал в Петербурге (1905—1923) и Риге (с 1923). Произв.: портреты писателей братьев Р. Каудзита (1902) и М. Каудзита (1912), худож. Я. Либерга (1907) и Р. Зариня (1910), композитора Я. Витола (1909), «Голова старика» (1914) — все бр., Художеств. м. Латв. ССР, Рига; портрет К. Бауманиса (бр., 1928, Театр оперы и балета Латв. ССР, Рига).

Лит.: Gustavs Šķilters [Darbu izstādes katalogs], Rīgā, 1950 (на латыш. и рус. яз.); Ivanovs M., Gustavs Šķilters, Rīgā, 1958.

ШТА́ЛБЕРГ (Štālbergs), Эрнест Екабович [Яковлевич; 21.VIII(2.IX).1883, Лиепая—12.VI.1958, Рига] — архитектор. Окончил арх. ф-т петерб. АХ (1914), где уч. у Л. Н. Бенуа (см. *РСФСР*). В 1919—22— ректор АХ в Петрограде. С 1922 — в Риге, где преподавал в ун-те (1922—51). Ученики: М. Станя, А. Рейнфельд, Я. Гинтер, Я. Лицитис. В 1945—55— председатель Правления СА Латв. ССР. Работы — назв. в ст. *Рига*, а также: Рус. выставочный павильон в Риме (1910—1911, совм. с В. А. Щуко, см. *РСФСР*); секц. жилой дом на ул. Самарина (1927) и актовый зал ун-та (1929—36) — в Риге; детский туберкулёзный санаторий ок. Цесиса (1936—38).

Лит.: Васильев Ю., Эрнест Шталберг (1883—1958), в сб.: Из истории техники Латвийской ССР, [вып.] 5, Рига, 1964.

ЭЛИАС (Eliass), Гедерт Янович [р.11(23).IX. 1887, Добельский р-н] — живописец. Уч. в АХ в Брюсселе (1909—13) у Г. Ришара, затем в Париже (1913—14) у Ж. П. Лоранса. Работал в Москве (1915—16) и Риге (с 1917). В 1920—33 входил в «Группу рижских худож.». Преподавал в АХ (1925—53). Произв.: «На скотном дворе», «Двойной портрет» (1952), портрет матери (1959) — все в Художеств. м. Латв. ССР, Рига; портрет революционера В. Скара (1957), «Революция 1905 года» (1957, М. революции Латв. ССР, Рига).

ЮНКЕР (Junkers), Александр Микелевич [р. 8(20). XII.1899, Петербург] — график. Уч. в художеств. студии Нар. ун-та в Риге (1928—31) у Р. Суты. В 30-е гг. сотрудничал в прогрессивных рижских ж. «Сигнал» и «Домас» («Мысль»). Работает гл. обр. в обл. пейзажа и натюрморта. Произв.: серия илл. для кн. о латыш. крестьянской жизни (1939), «Кулдига» (1943), «Рыбы» (1945), серия илл. к кн. «Латышские сказки» (1946), «Шишки» (1948), «Подсолнухи» (1952), «Цесис» (1959), «Натюрморт» (1961) — все гр. на дер.

Лит.: [Šalenieks A.], Aleksandrs Junkers, Rīgā, 1958; Aleksandra Junkera kokgrebumu izstādes katalogs, Rīgā, 1959 (на латыш. и рус. яз.); Ivanov M.], Aleksander Junker [Tallinn, 1962] (на эст. и рус. яз.).

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Инженерно-строит. отд. (с 1863) и **арх. отд.** (с 1869) **Политехникума** в Риге, 1861—96. **Инженерно-строит. и арх. ф-ты Рижского политехнич. ин-та,** 1896—1918 (в 1914—18— в Москве и Иваново-Вознесенске). **Инженерно-строит. и арх. ф-ты Латв. ун-та** в Риге, 1919—1940. **Инженерно-строит. и арх. ф-ты Латв. гос ун-та** в Риге, 1940—51. **Инженерно-строит. ф-т** (с арх. отд.) **Латв. гос. ун-та** в Риге, 1951—58. **Строит. ф-т** (с кафедрой арх-ры) **Рижского политехнич. ин-та,** с 1958.

Лит.: Pētera Stučkas Latvijas Valsts Universitāte 40 gados (1919—59), Rīgā, 1959.

Высшие художеств. мастерские в Риге, осн. в 1919. **Латв. АХ** в Риге, 1920—40. **АХ Латв. ССР** в Риге, с 1940; имеет ф-ты живописи и скульптуры (с отд. театр. живописи, керамики, текстиля, художеств. пром-сти, интерьера, станковой и промышл. графики, педагогическим).

Лит.: Lāce R., Latvijas PSR Valsts mākslas akadēmijas dibināšana un darba sākums, в кн.: Latviešu tēlotāja māksla, Rīgā, 1962 (резюме на рус. яз.).

ОРГАНИЗАЦИИ

Латв. арх. об-во (Latvijas arhitektu biedrība) в Риге, 1923—44; в 1937—40 издавало ежемесячный ж. «Latvijas architektūra» («Архитектура Латвии»). **Союз арх. Латв. ССР,** осн. в 1945 в Риге. Съезды: 1-й —1945, 2-й — 1948, 3-й—1951, 4-й—1955, 5-й—1959, 6-й — 1962, 7-й — 1965. 257 чел. (на 1.VI.1965).

Союз худож. Латв. ССР, осн. в 1940 в Риге. Съезды: 1-й —1951, 2-й —1953, 3-й —1956, 4-й — 1958, 5-й — 1960, 6-й —1965. 441 чел. (на 1965).

ПЕРИОДИКА

«Literatūra un māksla» («Литература и искусство») — газ., выходит еженедельно с 1945 в Риге на латыш. яз. Орган Союзов писателей, арх., худож., композиторов и работников кинематографии Латвийской ССР.

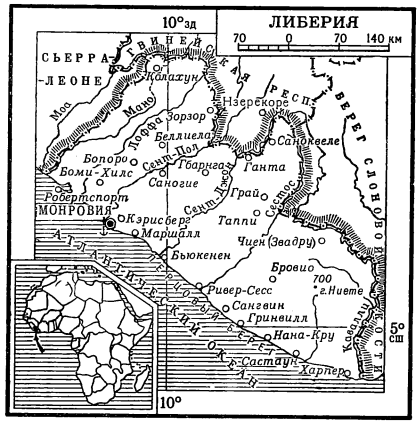
«Māksla» («Искусство») — ж., выходит 4 раза в год в Риге с 1959 на латыш. яз. Орган Союзов худож., арх., композиторов, работников кинематографии и Театр. об-ва Латв. ССР. (Резюме на рус. яз.).

Авторы: Ю. М. Васильев и А. В. Холцманис (арх-ра), Р. К. Бем, Т. А. Качалова и Ю. У. Скулме (изобразит. и декор.-прикл. иск-во, очерк), А. Ф. Эглит (изобразит. и декор.-прикл. иск-во, справочная часть); в справочных статьях о художниках редакцией использованы также материалы Ю. У. Скулме. Консультанты: Министерство культуры Латв. ССР, СХ Латв. ССР, М. Л. Иванов, Р. В. Лаце, О. Ф. Тилманис.

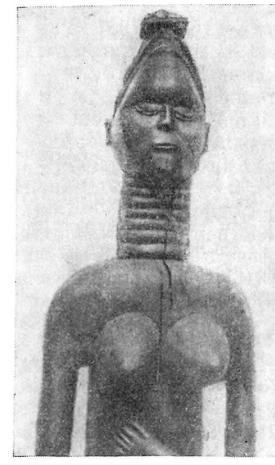
ЛИБЕРИЯ

(РЕСПУБЛИКА ЛИБЕРИЯ. REPUBLIC OF LIBERIA)

Независимая республика (с 1847) Либерия в Западной Африке, была образована американскими неграми, переселёнными из США (первое поселение — будущая столица *Монровия*, основано в 1822). Американо-либерийцы занимают ведущие позиции в государственном аппарате и экономике страны. Коренное население Л. (народы менде, ломе, кру и др.) сохраняет свой уклад жизни, обычаи, а также древние традиции в типах жилища, деревянной скульптуре, резной и раскрашенной утвари.



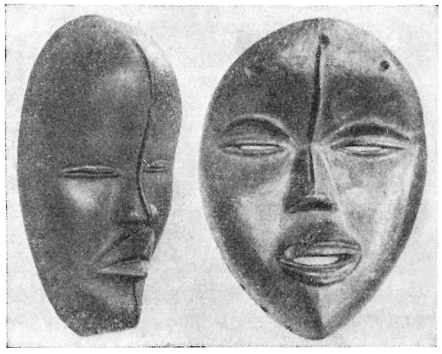
Архитектура. Во внутренних районах страны население живёт в небольших деревнях, состоящих из нескольких десятков хижин. В прибрежной полосе и на северо-востоке Л. деревни насчитывают более двухсот хижин, расположенных правильными рядами, почти вплотную друг к другу. В скотоводческих районах (на севере Л.) около хижин устраиваются загоны для скота. В каждой деревне имеются сараи-навесы для собраний совета старейшин. Наиболее распространённый тип жилища — круглые, изредка прямоугольные, хижины на фундаменте из утрамбованной глины. Остов хижины изготовляется из жердей и переплетается прутьями, обмазываемыми глиной. Постройка завершается соломенной крышей конической формы с большим свесом. Двери — узкие и низкие, окон нет. Внутри хижин, вдоль стен, тянутся низкие глиняные лавки, в середине — место для очага. Двери и стены некоторых хижин и домов собраний украшены полихромным геометрическим орнаментом, деревянной орнаментальной резьбой или резными фигурками людей и животных. В застройке городов Л., возникших в основном в 1920—30-х гг., преобладают двух-, трёхэтажные каркасные деревянные дома на бетонном цоколе и каменные дома с верандами.



Деревянная женская фигура. Народ менде. Британский музей. Лондон.

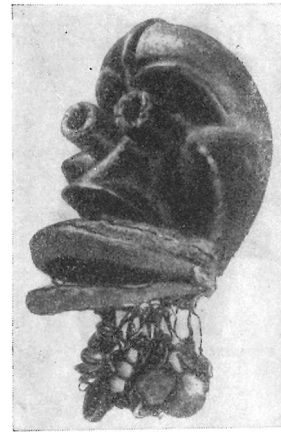
Изобразительное и декоративное искусство. У коренных народов Л. распространено искусство изготовления деревянных масок, служащих частью ритуального костюма для религиозных обрядов. Обычно костюмы и маски Л. чёрного цвета. Их типы различны: одни достоверно передают этнические особенности народа, другие более стилизованы, третьи — гротескны. Выделяются маски народа менде (в лесной полосе Л.), большого размера с высокой тщательно переданной причёской и выпуклым лбом. Узкие стилизованные лица этих масок вырезаются вместе с толстой шеей, составленной из широких плоских колец, имитирующих шейные украшения (напоминают поздние бронзовые головы *Бенина*, см.). Для тайного союза Поро (школа воспитания юношей) характерны фан-

Либерийская деревня прибрежной полосы.



Деревянные маски народа дан.

тастически причудливые обрядовые маски с подвижной нижней челюстью. Резкие, схематичные линии условно передают черты лица, глаза маски напоминают трубы, рот — пасть животного. О наблюдательности и высоком художественном мастерстве народов Л. свидетельствуют небольшие выразительные фигурки людей и животных, вырезанные из дерева и слоновой кости, вылепленные из глины или отлитые из металла (часто золота и серебра). Глиняные конусообразные головы изготовляются народом кру. Разнообразны художественные предметы быта: резные деревянные стулья, скамейки, музыкальные инструменты, глиняная посуда с ярким полихромным орнаментом, сумки и корзины, сплетённые из растительных волокон и украшенные узором из цветной соломы. Из металла делаются кольца, ожерелья, браслеты, серьги, из дерева и слоновой кости—бусы.



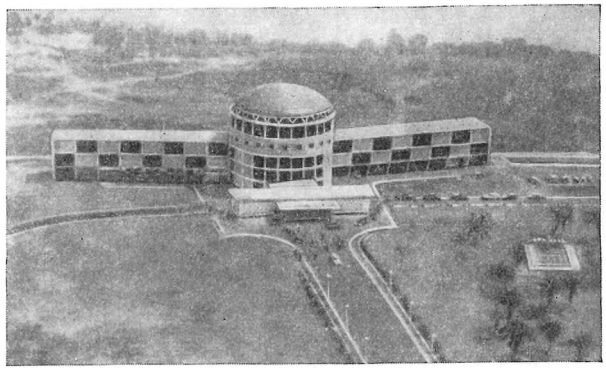
Деревянная маска тайного союза Поро.

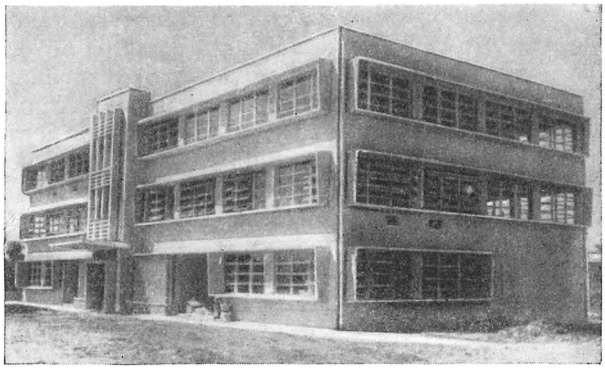
При Департаменте по внутренним районам Л. организовано Бюро фольклора и культуры, которое собирает образцы народной архитектуры и художественного ремесла.

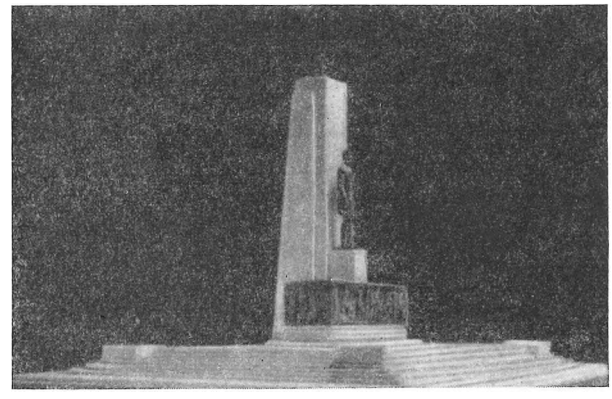
Лит.: Ольдерогге Д. А., Искусство народов Западной Африки в музеях СССР, Л.—М., 1958; Donner E., Kunst und Kunsthandwerk in Nord-Ost Liberia, B., 1940; Schwab C., Tribes of the Liberian Hinterland, Cambr. (USA), 1947; Kjersmeier C., Centres de style de la sculpture nègre africaine, v. 2, P.—Cph., 1936.

МОНРО́ВИЯ (Monrovia) — столица Л. (с 1847) и порт, располож. на мысе Месурадо и о-ве Бушрод, на берегу Атлантич. океана. Осн. американо-либерийцами в 1822 и названа в честь президента США Дж. Монро. Имеет геометрически правильную планировку с прямым пересечением улиц. Возвышенная центр. часть г. (р-н Мамба-Пойнт) благоустроена, асфальтирована, озеленена. После 2-й мировой войны выстроены крупные обществ. здания в формах совр. европейской арх-ры: ун-т — единств. высшее учебное заведение в Л.; здания Комиссии по экономич. развитию и Законодат. собрания (Капитолий; 1950-е гг.); банк, гостиница «Дюкор», адм. здание (1959) и др. Район жилого стр-ва Синкор: 2—3-этажные дер. и кам. дома с верандами,

Монровия. Вверху — здание Капитолия, 1950-е гг.; внизу — административное здание, 1959.







Н. Катауделла. Памятник президенту Дж. Робертсу в Монровии. 1960.

мансардами и разноцветными ставнями. Окраины М. застроены хижинами местного типа. Пам.: первому президенту Дж. Робертсу (1960, итал. скульптор Н. Катауделла), монумент президента У. Табмена (в гор. саду).

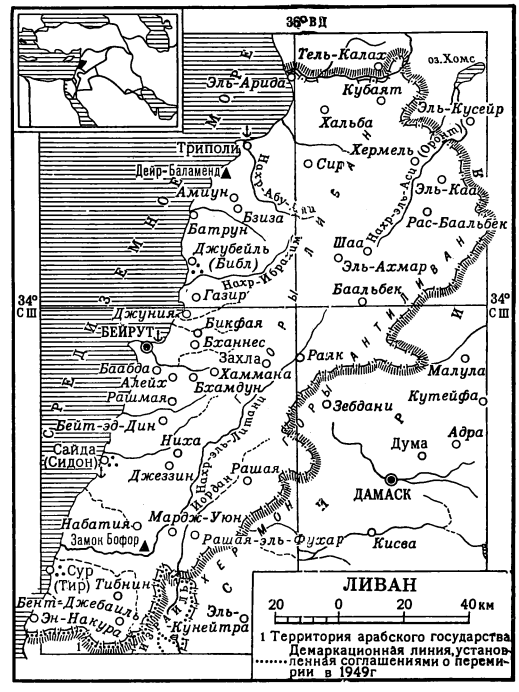
Лит.: Historical briefs of Monrovia, Liberia, 1959.

Автор П. И. Куприянов. Консультант Н. Е. Григорович.

ЛИВАН

(ЛИВАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА. АЛЬ-ДЖУМХУРИЯ АЛЬ-ЛУБНАНИЯ)

Территория Ливана — независимого (с 1943) арабского государства в Юго-Зап. Азии (на побережье Средиземного моря), богата памятниками архитектуры и искусства древности и средневековья.



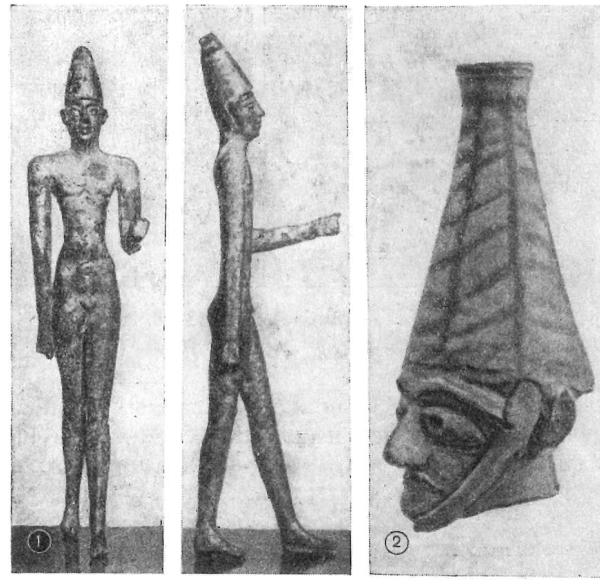
ДРЕВНИЙ И СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ПЕРИОДЫ

К неолиту и энеолиту (5—4-му тысячелетиям до н. э.) восходят остатки каменных укреплений и жилых домов Библа (современный *Джубейль*), к 4—3-му тысячелетиям дон. э.— древнейшие части храма богини Балаат (там же), керамика с гребенчатым орнаментом и оттисками печатей со схематизированными изображениями зверей; сохранились и сами печати (камень).

Прибрежная полоса Л. являлась частью *Финикии* (см.) и хранит остатки сложившихся в 3—2-м тысячелетиях до н. э. финикийских рабовладельческих городов-государств — Библа, Тира (ныне *Сур*), Сидона (ныне *Сайда*), Беруты (ныне *Бейрут*), гробницы, многочисленные произведения финикийского искусства. В числе находок — знаменитый каменный саркофаг царя Ахирама [13 в. до н. э. (?), ныне в Национальном музее Л., Бейрут] с рельефами и надписью, мелкая скульптура из бронзы, глины и камня, ювелирные изделия, сосуды, оружие и др. предметы, украшенные характерным финикийским орнаментом (волнообразные линии, розетки, круги); костяные пластинки с рельефными и гравированными изображениями, применявшиеся для отделки мебели, ларцов и др.; художественные изделия из стекла (центры производства — Сидон, Тир).

Широкие торговые и политические связи способствовали сближению культуры народов Древнего Л. с культурой стран Двуречья, Средиземноморья и особенно *Египта* (см.), которому длительное время (с перерывами до 12 в. до н. э.) подчинялась Финикия. О влиянии египетского искусства свидетельствуют капители и орнаментальные мотивы в форме цветов и бутонов лотоса, фигура сфинкса и др. мотивы, претворённые на основе местных традиций. В 1-м тысячелетии до н. э. усиливаются взаимосвязи культуры Л. с художественной культурой *Ассирии* (см.) и *Вавилонии* (см.), затем Ахеменидского государства (см. *Иран*). В 3 в. до н. э.— 4 в. н. э. доминирующим становится греко-римское влияние. От периода римского вла-

Мозаики римского времени из театра в Джубейле (Библе). 1. „Похищение Европы". 2. „Вакх".



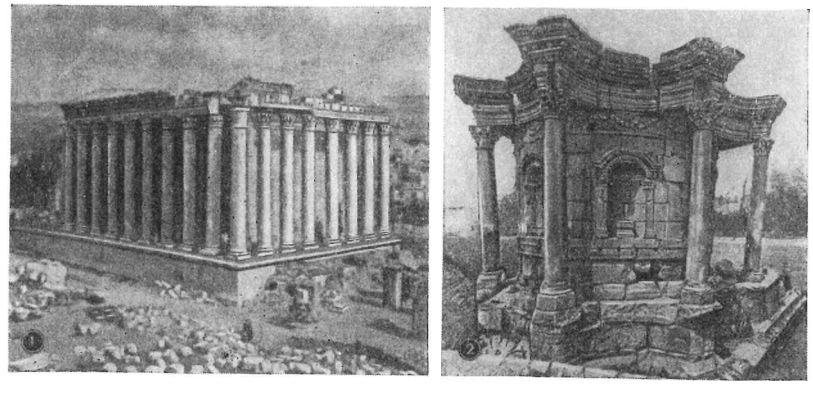
Финикийское искусство Ливана. 1.Бронзовая статуэтка. 15 в. до н. э. 2. Лицевая ваза. Глина. 3. Саркофаг царя Ахирама. 13 в. до н. э. (?). (Все — Национальный музей Ливана, Бейрут).

дычества (с 64 до н. э.) на территории Л. сохранились замечательные памятники архитектуры, в которых соединились античные и восточные традиции: руины портовых сооружений в Тире, Сидоне, театра в Библе, форума и колоннады в Бейруте, храмов в Нихе, Амиуне, Бзизе и др. Мировое значение имеет грандиозный храмовый комплекс в *Баальбеке*, до сих пор поражающий величием своих руин, богатством разработки архитектурных форм и деталей. Здания часто украшались мозаиками (напр., театр в Библе). От периода, когда Л. входил в состав *Византии* (см.; 4—7 вв.), сохранились христианские церкви, монастыри, катакомбы, многие также с мозаиками.

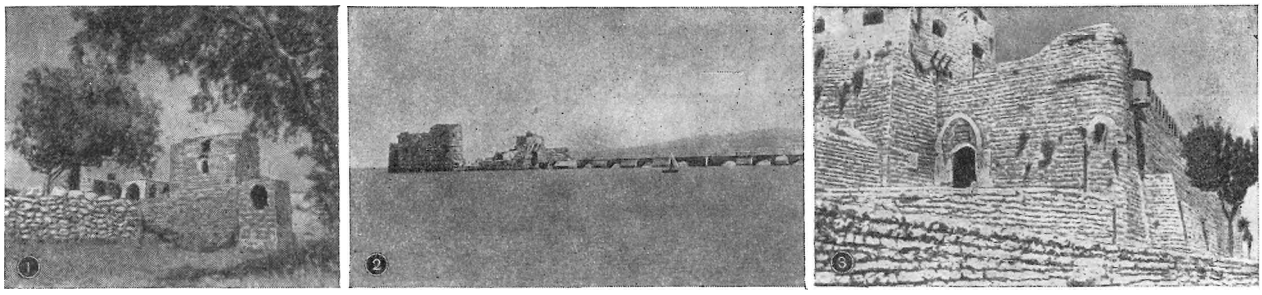
В 7 в. Л. был завоёван арабами, принесшими новую религию — ислам, и новые типы культовых зданий — мечети, минареты, медресе. Строились также рынки, караван-сараи, укреплённые пограничные лагери — рабаты, феодальные замки и др. В Л., в отличие от других арабских стран, христианство сохранило своё значение, что обусловило дальнейшее строительство христианских храмов. Среди немногочисленных памятников 7—11 вв.— руины большого замка времени Омейядов (7—8 вв.) близ Анджара, Большой мечети в Баальбеке, замка Аккар (нач. 11 в.).

В конце 11— начале 12 вв. в Л. вторглись крестоносцы, основавшие на его территории ряд княжеств и построившие много крепостных сооружений, а также христианских храмов: укрепления и замки в Библе, *Триполи*, Сидоне; мощный замок Бофор (1139) и замок в Тибнине (конец 12 в., реконструирован в 17 в.) — на юге Л.; монастырь Бельмонт (Дейр-Баламенд; 12—15 вв.) на севере Л., к югу от Триполи; церкви — Иоанна Крестителя в Библе и Бейруте, св. Фоки с остатками росписей в Амиуне и мн. др.

После векового господства крестоносцев Л. находился под властью египетских мамлюков (до 1516). Сооружались мечети путём перестройки христианских церквей (напр., две самые большие в Л. мечети — Джами аль-Омари в Бейруте, 1291, и Большая мечеть в Триполи, 1294). Строились новые мечети, обычно небольшие купольные здания, простые по формам. Их внешние стены — б. ч. гладкие; порталы и обрамления окон часто имеют характерную для Л. и Сирии кладку полосами из чёрных и белых камней. Интерьеры украшены сталактитами, резьбой по дереву, инкрустацией из мрамора, орнаментальными мозаичными панно, надписями. Строятся крепостные сооружения, отличающиеся массивностью стен,



Сооружения храмового комплекса в Баальбеке. 1—3 вв. 1. Малый храм (т. н. храм Вакха). 2. Круглый храм (т. н. храм Венеры).

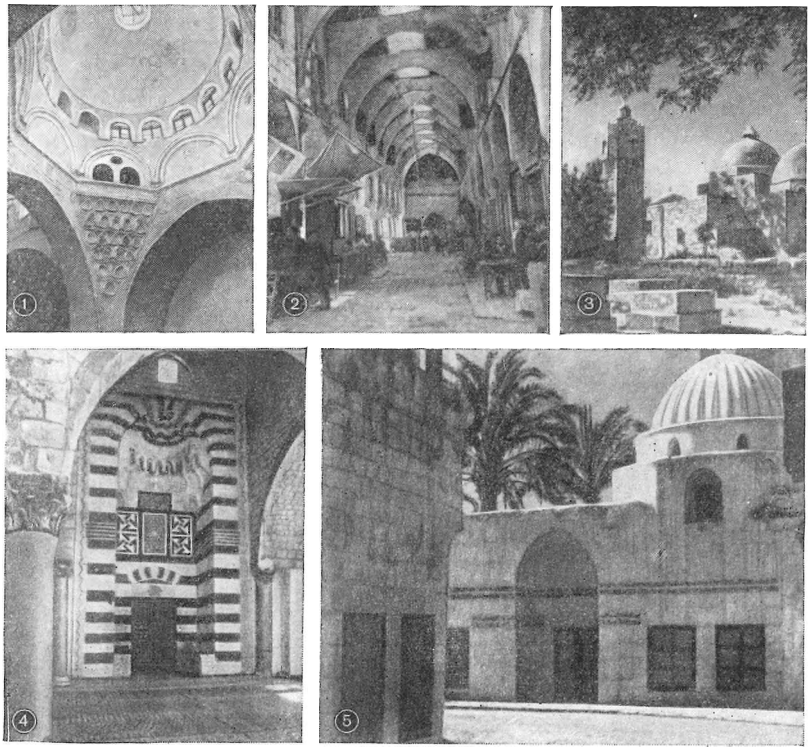


1. Замок в Джубейле (Библе). 12—13 вв. 2. Морской замок в Сайде (Сидоне). 13 в., восстанавливался в 17—18 вв. 3. Замок в Рашае. 13 в.

сложенных из больших неотёсанных камней: замок в Рашае; перестроенный замок Сен-Жиль (Калаат-Санджиль) и Львиная башня — в Триполи, ставшем центром мамлюкского губернаторства и сохранившем много памятников этого времени (кроме упоминавшихся — мечеть Тейлан, медресе Картавия и мн. др.).

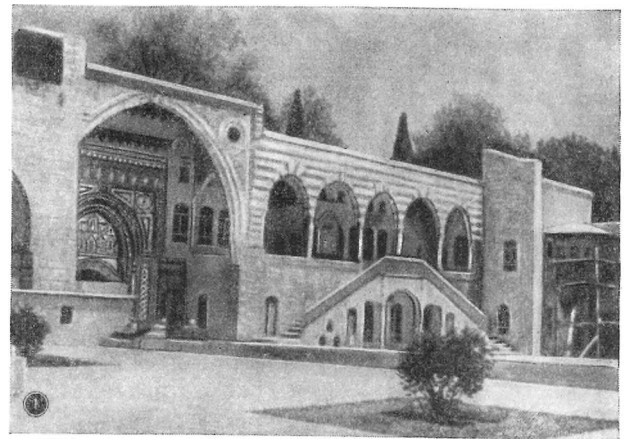
С 1516 Л., завоёванный турками, входит в состав Османской империи. Памятники мусульманской архитектуры 16—18 вв. по сравнению с ранними более живописны благодаря многочисленным куполам, различным по высоте и диаметру, и стройным высоким минаретам, сложенным из камня разного цвета. Более нарядной стала и внутренняя отделка зданий (цветные витражи, богатая орнаментальная резьба и др.). Христианские церкви и монастыри этого времени украшались мозаиками, иконами и стенными росписями византийского типа на религиозные темы. По свидетельству историка Дуайхи, церковь Мар-Абда в Бикфае (1587) расписал Ильяс Хасруни — это первое дошедшее до нас имя ливанского художника. В 17—18 вв. известны живописцы Абдалла Захир (1684—1748), среди работ которого выделяется автопортрет, а также Нестер Тарабулси, Стефан Дейрани и др.

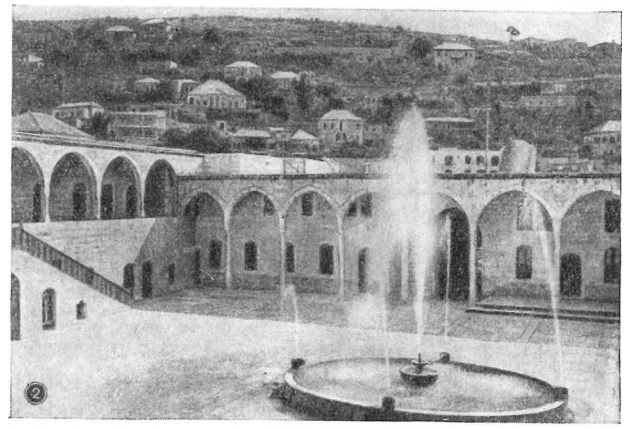
Архитектура 14 в. в Триполи. 1. Мечеть-медресе Буртасия. Около 1324. Вид купола изнутри. 2. Рынок Хайятин. 1341. 3 и 4. Мечеть Тейлан. 14 в.: 3 — общий вид; 4 —портал мавзолея с характерной кладкой полосами из чёрного и белого камня, на первом плане — колонна римского времени. 5. Мечеть-мавзолей Сакракия. 1359.



19 — начало 20 вв. В архитектуре этого времени декор перегружен деталями, характерны пестрота цвета, смешение различных декоративных приёмов. Эти черты в известной мере проявились и в отделке лучшего произведения архитектуры Л. 19 в.—дворца *Бейт-эд-Дин*, отличающегося стройностью и изяществом аркад, лоджий, галерей, прекрасно вписанного в окружающий пейзаж.

Высокими художественными и практическими качествами характеризуется народное жилище Л. Наиболее распространены прямоугольные в плане 2-этажные каменные дома с 4-скатной, крытой черепицей, или плоской крышей. В центре фасада 2-го этажа часто встречается композиция из трёх арочных (стрельчатых или полуциркульных) окон, из которых среднее иногда выше боковых. Во 2-м этаже устраивается арочная галерея,





Дворец Бейт-эд-Дин. 19 в. 1. Главный вход. 2. Один из внутренних дворов.

на которую ведёт наружная лестница. Нижний этаж — цокольный, более массивной кладки, служит обычно для хозяйственных нужд.

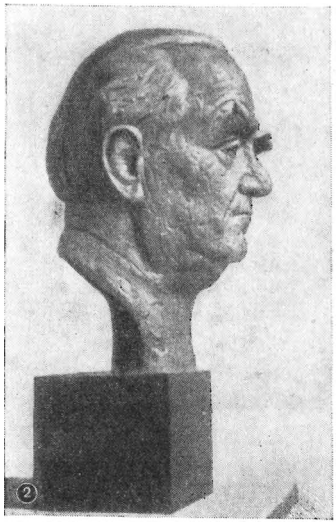
Изобразительное искусство Л. 19 — нач. 20 вв. представлено монументальной и станковой живописью. Художники расписывали церкви, богатые дома, писали картины на евангельские сюжеты, портреты, пейзажи. Среди мастеров известны Наджиб Юсуф Шукри (умер в 1897), Наджиб Файяд, Абдалла Матар, Ибрахим Наджар, маринисты И. Сарбей (умер в 1865), Демашкие, Али Джамаль, работавший позднее в Стамбуле. Во 2-й пол. 19 в. многие ливанские художники изучали искусство в странах Европы. Наиболее значительные художники Л. этого времени — Н. аль-Маади, работавший как живописец-монументалист (росписи, реалистически изображающие сцены народной жизни, в доме писателя М. Аббуда в Джубейле) и скульптор; портретист, прекрасный рисовальщик Р. Шдуди, религиозный живописец классицистического направления и тонкий портретист Д. Корм (р. 1825). В конце19— нач. 20 вв. выдвигаются Х. *Срур*, вначале религиозный живописец, в дальнейшем мастер реалистических портретов и натюрмортов, и романтик Х. *Салиби*. Его выразительные портреты (особенно женские), изображения обнажённого тела, жанровые сцены отличаются богатством и свежестью красок, свободным уверенным рисунком, умелой передачей светотени. Х. Срур и Х. Салиби сыграли большую роль как учителя ливанских художников следующего поколения.

СОВРЕМЕННЫЕ АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Архитектура. После 1-й мировой войны, с превращением Л. (в 1920) во французскую колонию, ливанская архитектура развивается под сильным влиянием французской. Большое строительство ведётся гл. обр. в центральных районах *Бейрута* и *Триполи*, в курортных городках. Уже в 30-е гг. выступают ливанские архитекторы — А. *Табет*, Ж. *Абушар*, Ф. Трад и др.

Особенно широко ведётся строительство после завоевания Л. независимости (1943). Строятся деловые здания, гостиницы, комфортабельные многоквартирные жилые дома, кинотеатры, школы, клиники и т. д. В архитектуре существуют два направления. Одно характеризуется обращением к местным традициям — применение крупных квадров рустованного камня, арочные проёмы и др.: напр., отель «Таниос» в *Сайде*, отель «Амбассадор» в Бхамдуне, многочисленные частные особняки и виллы. Другое исходит из принципов современной архитектуры стран Европы и США, претворённых с учётом климатических и иных природных условий Л. Широко применяются лоджии, балконы, часто опоясывающие здания, ленточные окна, защищённые жалюзи. Многоэтажные здания строятся преимущественно из железобетона. В отделке используются мрамор, цветные керамика и стекло, окраска балконов в разные цвета. Реконструируются города, в них создаются новые районы. Выделяется застройка новых улиц и районов Бейрута, ряда магистралей в Триполи, городского центра *Джубейля*. В связи со всё увеличивающимся туризмом ведётся большое

Ливанский сельский дом.



1. Ю. Гусуб. Женский портрет. Гипс. 2. Х. Хадж. Портрет Маруна Аббуда. Гипс.

строительство гостиниц, пансионатов. В 50—60-е гг. расширяется строительство школ [школы в Бейруте, Сайде, Баабде, близ Бейрута, французский архитектор М. Экошар (M. Ecochar) и др.]. Ливанские архитекторы — А. *Эдде*, Ж. Абушар, А. *Салам*, Ф. Трад, Б. Х. Макдиси, Ж. Ф. Карам — успешно работают, проектируя здания не только для Л., но и для других стран (Сирия, Кувейт, Саудовская Аравия).

В **изобразительном искусстве** во 2-й четверти 20 в. ведущими являются художники реалистического направления: М. *Фаррух* — автор станковых лирических пейзажей, натюрмортов, портретов, жанровых национальных образов, К. *Джумайель* — портретист и пейзажист импрессионистического направления, О. *Онси* — прекрасный мастер акварельных пейзажей, Р. *Вехби* — талантливый пейзажист и портретист. Одарённым художником был выдающийся ливанский писатель Джубран Халиль Джубран (1883—1931). Традиции реалистического искусства продолжают С. *Бальтаксе*, П. Киракосян (р. 1925), И. Шамут (р. 1930), широко обращающиеся к темам из жизни народа, Ж. Терджян и др. В 50—60-х гг. усиливается влияние формалистического искусства Западной Европы и США. Оно сказывается и в творчестве живописцев, ранее работавших в реалистическом плане, как мастеров старшего поколения (напр., С. *Дуайхи*), так и молодых (Э. Ризк, р. 1928, Н. Наммар, р. 1925, и др.). Сюрреалистом является А. Райес (р. 1928), кубистами и абстракционистами — Ж. Халифе (р. 1923), Э. Канаан (р. 1926), Р. Шараф (р. 1932), М. Эль-Мир (р. 1930), А. Сагир (1930). Декоративизм характерен для произведений С. Акля (р. 1926), примитивизм — для картин Х. Зогейба (р. 1912). Менее развита в Л. скульптура. Её родоначальником является Ю. Хоайек (1883—1963), создававший реалистические, проникнутые поэзией портреты и барельефы. Среди современных скульпторов: Ю. Гусуб (р. 1898) — портретист, придерживающийся строгой академической манеры, Х. Хадж (р. 1915) — портретист и автор тематических композиций, М. Басбус (р. 1922) и А. Басбус, создающие наряду с реалистическими произведениями стилизованные и абстрактные композиции; Р. Самаан (р. 1930), Н. *Ирани*, З. Хаджежян (р. 1932), стремящиеся к воплощению национальных тем и образов в современной форме. В графике развиты плакат, карикатура (художники Халиль, Садык), книжная иллюстрация (художники Р. Шахаль, А. Шахаль, И. Шамут), гравюра на линолеуме и дереве (листы на темы из народной жизни А. Марини и др.).

Народное декоративно-прикладное искусство получило широкое развитие (ок. 3000 мастерских). Народные мастера обработки металла изготовляют кинжалы и предметы утвари, инкрустированные костью и перламутром или имеющие форму животных, птиц, рыб (центры — Джеззин, Хадес-Баальбек), медные сосуды и подносы с чеканным орнаментом из геометрических мотивов, изящных арабесок и др. (центр — Триполи). Деревянные шкатулки с инкрустированным узором из перламутра вырабатывают в Захле, керамические расписные кувшины — в Рашмае, Рашае-эль-Фухаре, Альджумхуре; в Баальбеке и Захле делают подушки для сидения с узором, собранным из кусков кожи, искусно подобранных по цвету. Распространены узорное ручное ткачество (в Зук-Микаэле и др.) и многоцветная, с металлической нитью вышивка (центры — Абадие, Зук). В ряде городов и деревень плетут из окрашенной пшеничной соломы, листьев пальм и бамбука корзины красивой формы и круглые блюда с изображениями птиц, животных, людей (в Бейт-эд-Дине, Сайде и др.), ткут орнаментальные ковры; в последние годы появляются ковры с видами Л. и другими изображениями (в деревнях Факие, Айдамун и др.).

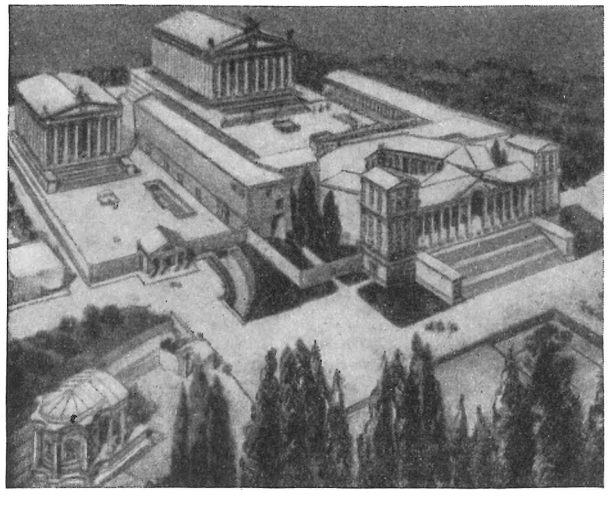
Лит.: Лосева И. М., Заметки о ливанской живописи, «Современный Восток», 1958, № 3, с. 51—53; Назем Ирани, Заметки о современном ливанском искусстве, «Искусство», 1960, № 12; Современный Ливан (справочник), М., 1963 (АН СССР. Ин-т народов Азии); Haefeli L., Syrien und sein Libanon. Ein Reisebericht, Lüzern—Lpz., 1926; Dussaud R., Topographie historique de la Syrie antique et médiévale. Bibliothèque archéologique et historique, t. IV, P., 1927; Krenker D., Zschietzschmann W., Les châteaux des Croisés en Terre Sainte, P., 1939; Creswell K. A. C., Early muslim architecture, pt 1—2, Oxf., 1932—40; его же, Short account of muslim architecture, Harmondsworth, 1958; Geiger A., En Syrie et au Liban, P.,

1942 (Coll. «Les beaux pays»); Haller, Notes de préhistoire phénicienne l'abri de Abou-halka (Tripoli), «Bulletin du Musée de Beyrouth», P., 1942—43, t. VI, p. 1—20; Rouhy Jamil, Beyrouth et la République Lebanaise, Beyrouth, 1947; Collart P., Chéhab M., Dillon A., Lebanon: suggestions for the plan of Tripoli and for the surroundings of the Baalbek Acropolis, UNESCO, P.,1954; Boulanger R., Liban, P., 1955 («Les guides bleus illustrés»); Rizk J. Abu, Regards sur la peinture au Liban, Beyrouth, 1956; Architecture in the Middle East, «Architectural Design», 1957, March; Haik Farjallah, Liban, [s. l.], 1958 («Albums des guides bleus»); Chéhab M., Mosaïques du Liban, P.,1957 («Bulletin du Musée de Beyrouth», t. XIV, t. XV); Cyr G., La giovane arte libanese, «Collana mediterranea di „Echi d'Italia"», Roma, 1958, № 26; его же, Au Liban, в кн.: Encyclopédie de l'art international contemporain, P., 1958, p. 201—204; K. Schroeders Reiseführer. Jordanien und Libanon, 2. Aufl., Bonn, 1962; на араб. яз.— Фаррух М., Фанн талиет аль-фаннанин аль-Лубнани (Искусство .... ливанских художников), «Мухадарат ан-надуа аль-Лубнания» («Доклады ливанского клуба»), 1947, 14 сент.; «аль-Ууруд» («Роза»), 1954, ноябрь, и «аль-Аджиаль аль-джадида» («Новые поколения»), 1954, 6 декабря,— номера, посвящ. изобразит. иск-ву Л.; Камель С., аль-Фанн аль-Лубнани (Ливанское искусство), Бейрут, 1956; Сидки Дж., Лубнан. Хадара ва тарих ва джамал (Культура, история и красота Ливана), Бейрут, 1959.

ГОРОДА

БААЛЬБЕ́К — небольшой г. в долине Бекаа, у подножия Антиливана. Первоначально финикийский г., место поклонения богу Баалу; в дальнейшем — владение греков (под назв. Гелиополь), римлян, Византии, с 7 в.— арабов. Знаменит руинами грандиозного храмового ансамбля рим. времени (1—3 вв.; ныне заповедник). Величеств. пропилеи (50 *м* дл.) с 12-колонным портиком и 2-этажными кв. башнями по сторонам вели в 6-угольный перистильный двор, за ним располагался прямоуг. большой двор (107 *м* × 116 *м*; богато декорирован, обнесён с трёх сторон колоннадой), в к-ром под руинами более поздней христианской базилики раскопками открыты остатки большого здания алтаря. Из большого двора монумент. лестница вела в **Большой храм**, т. н. храм Юпитера (псевдодиптер, 53,3 *м*×94,4 *м*; число колонн 10 × 19; сохранились остатки фундаментов из гигантских кам. блоков и 6 коринфских колонн, выс. св. 20 *м*, диам. св. 2 *м*, с богатым антаблементом выс. ок. 4,5 *м*). Слева от него — хорошо сохранившийся **Малый храм**, т. н. храм Вакха (иногда наз. храмом Меркурия; периптер, 34 *м*×68,5 *м*; число колонн 8 × 15, выс. ок. 18 *м*) с богатым пластич. декором. К Ю.-В. от пропилеев — круглый храм, т. н. **храм Венеры:** целла (диам. ок. 9 *м*) окружена шестью колоннами, на которые опираются криволинейные раскреповки, на северной стороне — лестница и 4-колонный портик. Терр. ансамбля в 13 в. была превращена в крепость. Сохранились остатки стен, башен, сводчатый туннель (120 *м* × 5 *м*). К В. от пропилеев — руины Большой мечети и 8-гранного минарета на кв. основании. Ныне Б.— город-курорт, место ежегодных международных театральных фестивалей. Гостиница «Пальмира», виллы.

Баальбек. Храмовый комплекс. 1—3 вв. Реконструкция.



Бейрут. Набережная. На заднем плане справа — отель «Св. Георгий».

Лит.: Aloуf M., History of Baalbek, Beyrouth, 1949; Collart P. et Coupel P., L'autel monumental de Baalbek, P., 1951; Champdor A., L'Acropole de Baalbek, P., 1959.

БЕЙРУ́Т (древняя Берута, Берит) — столица Л., крупный порт на вост. побережье Средиземного моря. Живописно расположен на высоком мысу, обращён к морю на С. и З.; с В. ограничен рекой Бейрут. Поселение на месте Б. восходит к неолиту; во 2—1-м тысячел. до н. э.—важный финикийский порт (известен с 18 или 15 вв. до н. э.). Незначит. остатки финик. храма, сооружений рим. времени (форума, терм, храма, колонны, фрагменты мозаик и др.), визант. базилик. **Джами аль-Омари** (мечеть Омара, перестроена в 1291 из ц. Иоанна Крестителя, 12 в.). «Дворцовая» мечеть (нач. 16 в.). Б.— совр. г. с прямыми асфальтиров. улицами, комфортабельными многоэтажными домами, отелями, деловыми зданиями, виллами, утопающими в зелени, школами, стадионами, ипподромом. Интра-банк (А. *Салам*), здание контор «Азария» (1950, М. Экошар), стадион на 100 тыс. зрителей (1956), многоквартирные дома (А. *Табет*, Ф. Трад и др.), здание контор (А. *Эдде*), 7-этажное здание «ас-Сайяд пресс» (Б. Х. Макдиси и др.), Дворец юстиции (1958—62, Ф. Трад), отель «Финикия» [1957—62, амер. арх. Э. Стоун (см. *США*) и ливан. арх. Р. Эляс], отель «Св. Георгий» и др. В центре Б.— три гл.

площади: Сахат-Ашуходаа (пл. Жертв; наз. также аль-Бурдж и пл. Пушек) с пам. жертвам тур. владычества, ан-Нежма (пл. Звезды; наз. также Парламентская пл.) со зданиями парламента и Нац. б-ки (одна из лучших коллекций араб. рукописей) и пл. Ассур с Большим дворцом (перестроен из казарм тур. времени) и пам. Рияд ас-Сольху. От этой группы площадей идут на Ю., Ю.-В. и В. широкие ул., переходящие в шоссе, связывающие Б. с др. городами. В архитектуре преобладают совр. простые объёмы и формы, обилие стекла в сочетании с гладью стен, плоские крыши, часто используемые под кафе, рестораны и пр. Характерна многоцветность. Встречаются также трад. элементы — сводчатые перекрытия, стрельчатые окна, грубо обработанная шероховатая поверхность камня, пёстрые изразцы. На окраинах и в окр.— трад. дома с черепичной 4-скатной крышей, небольшими крытыми верандами и внутр. двориками.

Нац. музей Л., осн. в 1920 (совр. здание, 1932—42, ливанский арх. А. Нахас, франц. арх. Б. Лепренс-Ренгет): иск-во финик., рим., визант. времени; изд. Bulletin du Musée de Beyrouth. **Музей Сурсок:** совр. иск-во, ср.-век. ковры и рукописи.

Лит.: L a u f f r a y J., Monuments de Beryte, «Bulletin du Musée de Beyrouth», 1944—45, VII, p. 13—80; C h e h a b e d-D i n e S., Géographie humaine de Beyrouth, Beyrouth, 1960.

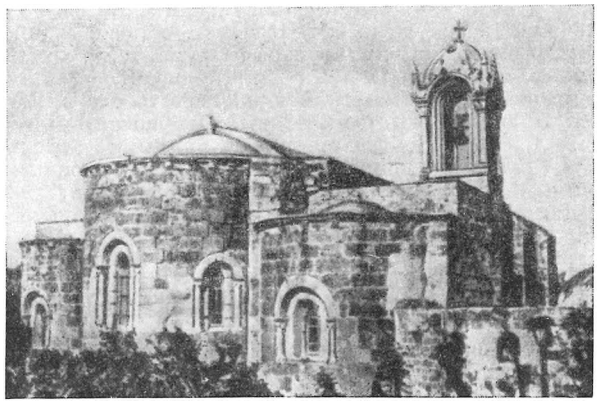
БЕЙТ-ЭД-ДИН — г. и дворцовый комплекс в 25 *км* к Ю.-В. от Бейрута. Летняя резиденция президента. Дворец сооружён в нач. 19 в., неоднократно перестраивался и достраивался, вплоть до наст. времени (арх. А. *Табет*). Расположен на горе в окружении садов, виноградников, оливковых рощ. Состоит из дворцовых зданий и внутр. двориков с лоджиями, лёгкими арочными гал., лестницами. Залы украшены мраморными мозаиками и инкрустацией, резными панно; потолки — дер., резные, позолоченные.

Музей: колл. оружия, украшений, костюмов и др.

БИБЛ (греч. Βύβλος, аккадский Г у б л, др.-еврейский Г е б а л) — древний г., совр. *Джубейль*.

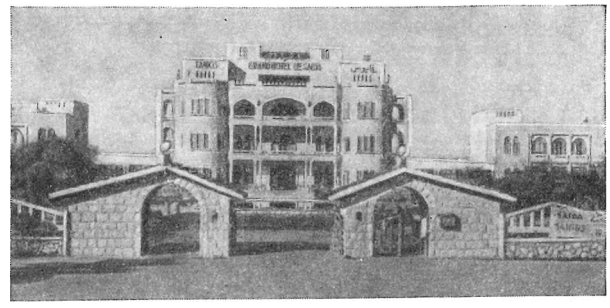
ДЖУБЕ́ЙЛЬ, Д ж е б е й л ь, Ж б е й л ь (древний Б и б л),— г. на побережье Средиземного моря, к С. от Бейрута. Один из древнейших гг. мира (ныне — заповедник). Раскопками (с 1920) открыты остатки укреплений и поселений начиная с 5—4-го тысячел. до н. э. Во 2—1-м тысячел. до н. э.— важный финикийский г. Остатки храма богини Балаат (древнейшие части храма восходят к 4-му тысячел. до н. э.), храма бога Решефа с обелисками из цельных камней, и др. Руины храма, базилики, нимфея, театра, украш. мозаиками (ныне в Нац. музее Л., Бейрут),—рим. времени; руины ср.-век. креп. стен из кам. блоков, замок (12—13 вв.), ц. Иоанна Крестителя (12 в., зап. фасад — 20 в.), баптистерий (13 в.). Осуществляется застройка нового центра г. (по проекту А. *Эдде*), включающего большой (на 1800 мест) кинотеатр, 130 магазинов, 300 контор. В Д. найден знаменитый саркофаг Ахирама (ныне в Нац. музее Л., Бейрут).

Джубейль. Церковь Иоанна Крестителя. 12 в.



Лит.: Г е л ь ц е р М., Значение раскопок в Библе для истории древнего Востока, «ВДИ», 1962, № 2, с. 149—159; M o n t e t P., Byblos et l'Égypte. Texte, atlas, P., 1928—29; D u n a n d M., Fouilles de Byblos, v. 1—2, P., 1937—39 и 1958; M o n t e t P., L'Égypte et la Bible, P., 1959.

САЙДА́ (до 16 в.— С и д о н) — г. на побережье Средиземного моря, в 45 *км* к Ю. от Бейрута. Осн. в 3-м тысячел. до н. э., был одним из важнейших финикийских гг. Расположен на высоком мысе. Остатки портовых сооружений рим. времени из огромных кам. блоков; дамба, соединяющая г. с островом, на к-ром — полуразруш. морской замок крестоносцев (13 в., восстановлен в 17—18 вв.) на месте финикийского храма Мелькарта, колонны к-рого (из красного и серого гранита) использованы при стр-ве замка. В г.— руины **замка св. Людовика** (12 в.) на месте древнего акрополя, Большая мечеть (Джами аль-Кебир; 30 *м* × 10 *м*; переделана из христ. ц. 13 в.) с купольным вестибюлем и минаретом; караван-сарай — хан Фаранджи (16—17 вв.) с бассейном и фонтаном в центре двора. К С. разрастается новый г. Среди построек 20 в.: отель «Таниос» (1946—48, группа ливанских арх.), кинотеатры, стадион, учебные заведения, мечети и др. Разработан план стр-ва «Новой Сайды».



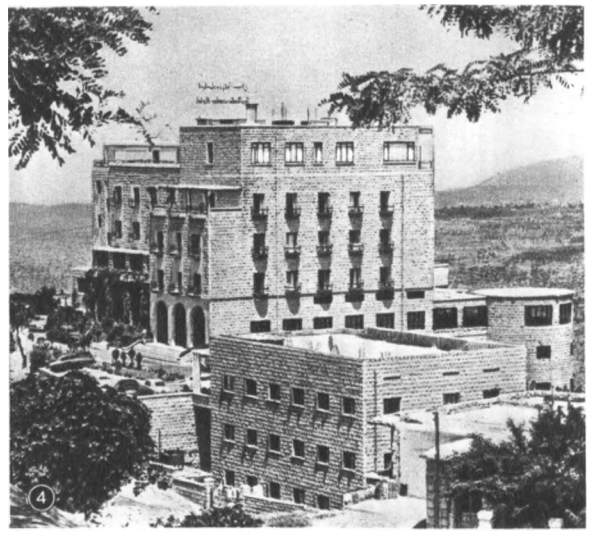
Сайда. Отель „Таниос". 1946—48. Группа ливанских архитекторов.

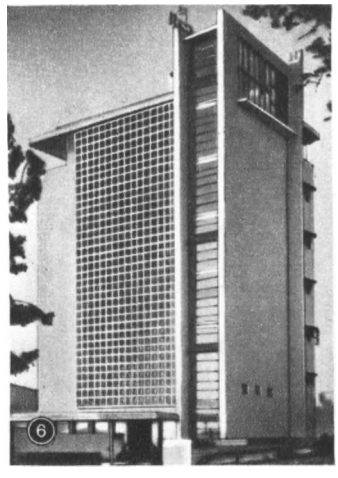
Археологич. музей.

В окр.: в 5 *км* к С.-В.—руины финик. **храма Эшмуна** (10—5 вв. до н. э.). К Ю.-В.— финик. некрополь, где найдены саркофаги: Эшмуназара (чёрный базальт, конец 5 — нач. 4 вв. до н. э.), ныне в Лувре; Табнита (конец 5 — нач. 4 вв. до н. э.), «Сатрапа» (ок. 450 до н. э.), «Ликийца» (ок. 400 до н. э.), «Плакальщиц» (ок. 350 до н. э.), Александра (ок. 325 до н. э.) — все в Археологич. музее Стамбула (Турция). В 3 *км* к С. найдены 25 финик. антропоморфных саркофагов (5—4 вв. до н. э.) и античные колонны из розового гранита.

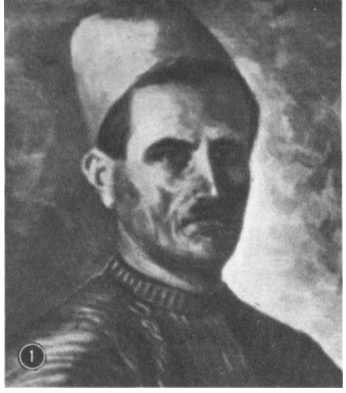
Лит.: P o i d e b a r d A. et L a u f f r a y J. Sidon..., Beyrouth, 1951; B a r a m k i D., Phoenicia and the Phoenicians, Beiruth, 1961.

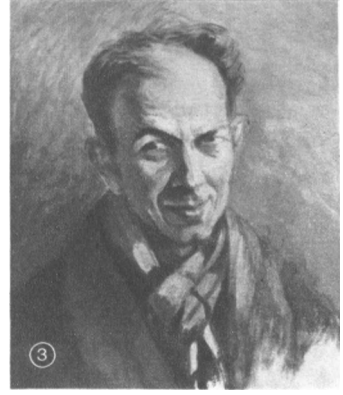
СУР (древний Т и р) — г. на побережье Средиземного моря, в 86 *км* к Ю. от Бейрута. Осн. в 3-м тысячел. до н. э., один из важнейших финикийских гг. В юж. части С. найдены фрагменты колонн храма Баала. Имел два порта: северный (функционирует и в настоящее время) и южный, от к-рого сохранились гл. мол (750 *м* дл. и 8 *м* ширины, из огромных блоков тёсаного камня) и др. части рим. времени. Ок. порта — следы улицы эллинистич. времени с фрагментами мраморных плит, колонн и скамей, фундаменты форума, базилики и

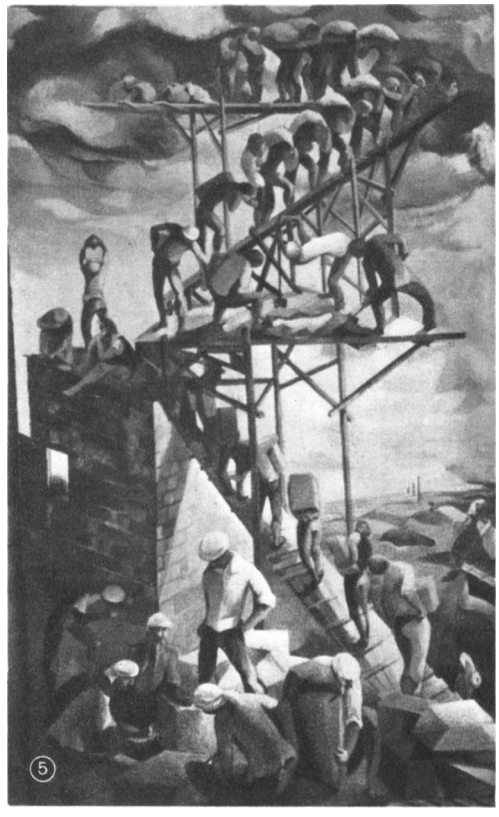


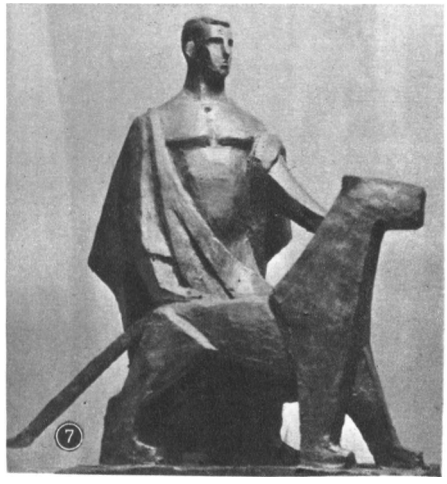


ЛИВАН. Архитектура. **1.** Площадь Ан-Нежма (площадь Звезды, или Парламентская площадь) в Бейруте. Слева на заднем плане — здание парламента. **2.** А. Нахас и Б. Лепренс-Ренгет. Здание Национального музея Ливана в Бейруте. 1932—42. **3.** Э. Стоун и Р. Эляс. Отель «Финикия» в Бейруте. 1957—62. **4.** Отель «Амбассадор» в Бхамдуне. **5.** А. Табет. Группа жилых домов в Хазмии (район Бейрута). 1960. **6.** Б. Х. Макдиси и др. Здание «ас-Сайяд пресс» в Бейруте. **7.** А. Салам. Интра-банк в Бейруте.









ЛИВАН. Изобразительное искусство. **1.** Х. Салиби. Портрет ливанца. **2.** М. Фаррух. Пейзаж. **3.** М. Фаррух. «Осень» (автопортрет). 1956. **4.** Н. Ирани. «Ливан — в защиту мира». 2-я половина 1950-х гг. **5.** С. Бальтаксе. «Строительство». 2-я половина 1950-х гг. **6.** Ю. Хоайек. «Девушка» (этюд). Гипс. **7.** Н. Ирани. «Андрокл со львом». Пластилин. 1964. **8.** О. Онси. Пейзаж. **9.** Р. Вехби. «Сидящий рабочий».

здания гор. совета; мозаики рим., визант. и араб. периодов.

Археологич. музей.

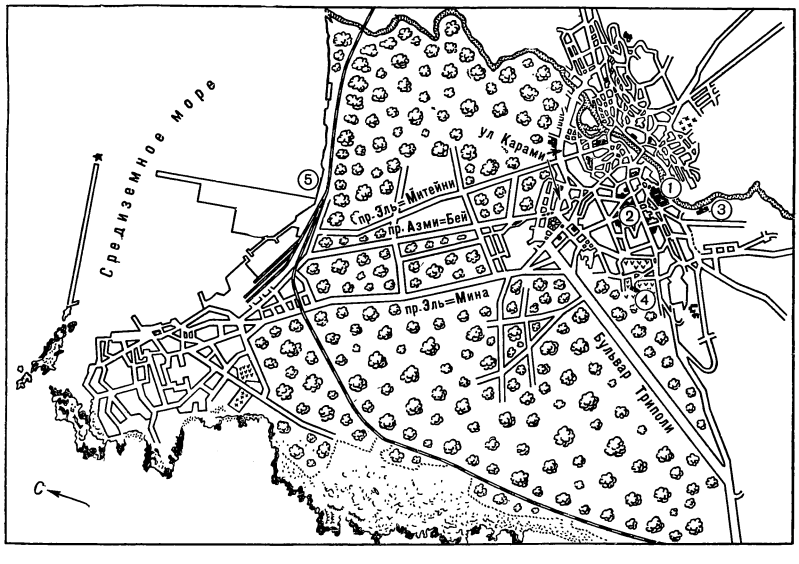
В окр.: в 6 *км* к Ю.-В.— остатки т. н. гробницы Хирама (11 в. до н. э.) и святилища Тинит.

Лит: P o i d e b a r d A., Un grand port disparu. Tyr, P., 1939; B a r a m k i D., Phoenicia and the Phoenicians, Beiruth, 1961

ТРИ́ПОЛИ (араб. Т а р а б у л у с - э ш - Ш а м)— г.-порт на побережье Средиземного моря, на С. Ливана, 2-й по значению г. Л. Древний финикийский г. находился на берегу моря, на месте совр. р-на Эль-Мина (известен с 9—8 вв. до н. э.; в 4 в. до н. э.—центр федерации 4 финик. городов— Т., Тира, Сидона и Арвада). На побережье — незначит. остатки античных построек. В конце 13 в. при мамлюках был создан «Новый г.», примерно в 2 *км* в глубь материка на р. Нахр-Абу-Али, вокруг мощного **замка Сен-Жиль** (Калаат-Санджиль, нач. 12 в., перестроен в 1307—08, нек-рые части—16 в. и более поздние). Пам. арх-ры конца 13—17 вв.: **Большая мечеть** (перестроена в 1294 из христ. ц. св. Марии, сер. 12 в.); баня Изз-ад-Дина (1294—98) с примыкающим к ней мавзолеем (1298); мечеть Абд-аль-Вахед (1305—06, марокканский зодчий Сиди Абд-аль-Вахед из Мекнеса) с низким куполом на гранёном барабане; мечеть аль-Аттар (1350); медресе Картавия (между 1316—25 и 1333) с инкрустированным мрамором высоким порталом и большим бассейном для омовения; **мечеть-мавзолей Сакракия** (1359); медресе Хатуния с мавзолеем (1373—74); **мечеть-медресе Буртасия** (ок. 1324) на берегу реки, с монумент. куполом, стройным минаретом и замечат. михрабом, украш. золотой поливной мозаикой. Много гражд. сооружений: ханы (постоялые дворы или склады) — хан **Сабун** (склад мыла, нач. 17 в.), хан Мисрия (между 1309—56), хан Манзиль (предположительно—1309); суки (рынки)—**сук Хайятин** (1341), сук Харадж [14 в. (?)]. На Ю.-В. города — мон. дервишей. На Ю.— **мечеть Тейлан** (или Тейналь; 1336, по-видимому, на месте кармелитской ц. 13 в.): состоит из собств. мечети (использована ц. 13 в.), мавзолея (14 в.; портал «полосатой» кладки из чёрного и белого камня, перед ним — помещение со сводом, опирающимся на колонны рим. времени) и кам. минарета, кв. в плане, наверху — многогранного. Р-н Эль-Мина, имеющий совр. арх. облик, и побережье связаны с г. тремя широкими магистралями (Эль-Мина, Азми-Бей и Эль-Митейни), расположенными среди садов и апельсиновых рощ и застроенными великолепными зданиями совр. стиля, с лентами балконов, лоджиями, плоскими кровлями. Магистрали ведут к совр. центру Т. —Сахат-ат-Тель (пл. Холма), от к-рой отходят на Ю. бульвар Триполи и на В.— ул. Карами, идущая через реку к новым р-нам г. Среди совр. зданий: кинотеатр «Колорадо» (1954, Ж. Думани), частные дома — Гандур (1952, Р. Джиср), Халиль Диб (1960, Г. Хабиб) и др. На побережье, между Эль-Мина и устьем Нахр-Абу-Али, — замечат. пам. 15 в. **Львиная башня** (Бордж-ас-Себаа; прямоуг. в плане, 28,5 *м* × 20,5 *м*), одна из цепи укрепл. башен, защищавших Т.

Лит.: C o l l a r t P. [a o], Lebanon: suggestions for the plan of Tripoli..., UNESCO, P., 1954.

Триполи. План: 1 — замок Сен-Жиль (Калаат-Санджиль); 2 — Большая мечеть; 3 — монастырь дервишей; 4 — мечеть Тейлан; 5 — Львиная башня (Бордж-ас-Себаа).



АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

АБУША́Р, Жорж (р. 8.V.1913, Бейрут) — архитектор. Окончил Высшую инж. школу в Бейруте (1933). Работы: в г. Эль-Кувейте (см. *Кувейт*) — один из центр. кварталов (включает театр, кинотеатр, б-ку, клинику, магазины, жилые дома и др.), Министерство социальных дел; два жилых и коммерческих здания в Саудовской Аравии и др.

БАЛЬТАКСЕ́ (М а р т а я н), Симона (р. 1925, Франция) — живописец. Училась в АХ в Париже (1946—51). С 1951— в Л. В реалистич. жанровых картинах показывает жизнь ливанского народа: «Строительство», «Палестинские беженцы», «Рынок в Бейруте», «Праздник». Работает и как монументалист.

ВЕХБИ́, Рашид (р. 1914, Бейрут) — живописец реалистич. направления. Уч. у Х. *Срура* (1932—37) и в Художеств. ин-те в Каире (1942—45). Один из организаторов Общества ливанских мастеров искусства (до 1962 — секретарь, с 1962 — председатель). Пейзажист и портретист: «Мужской портрет» (1946), автопортрет, «Сидящий рабочий».

ДЖУМАЙЕ́ЛЬ (Ж м а й е л ь), Кайсар (1898, местечко Шума — 28. IV. 1958, Бейрут) — живописец. Представитель импрессионизма в иск-ве Л. Уч. у Х. *Салиби* и в академии Жюлиана в Париже (с 1927). В 1930 вернулся в Л. Произв.: «Купальщицы», «Пейзаж», «После болезни», «Портрет девушки». Автор книги об Э. Делакруа.

ДУ́АЙХИ, Салиба (р. 1912, Эхден, сев. Л.) — живописец. Уч. у Х. *Срура*. С 1932 жил в Париже, в 1936 вернулся в Л., с 1950—в США. Произв.: картины на религ. темы («Святой Иоанн», «Паломничество», роспись церкви Диман), изображения нар. типов; с 1950-х гг. пишет модернистические, в т. ч. абстрактные полотна.

ИРА́НИ, Назым (р. 16.IX.1930, деревня Ярун, близ Бент-Джебаиля) —скульптор. Уч. в Ливанской академии изящных искусств в Бейруте (1950—53) и в МХИ (с 1960). Произв.: «Бетховен» (гипс, 1952), «Мыслитель» (гипс, 1953—54), «Нет войне!» (гипс, 1961), «Старый крестьянин» (1960-е гг.), «Андрокл со львом» (пластилин, 1964). Работает также как живописец и график («Ливан — в защиту мира», «Ливанский народный танец» — 2-я пол. 1950-х гг.).

О́НСИ, Омар (р. 1901, Бейрут) — живописец. Уч. у Х. *Салиби* и в Париже

(1927—30). В 1922—27 жил в Аммане (Иордания). Один из организаторов Общества ливанских мастеров искусства. Произв.: преим. акварельные, поэтически передающие природу Л. пейзажи, натюрморты, портреты.

САЛА́М, Асем (р. 14.XII. 1924, Бейрут) — архитектор. Окончил арх. ин-т Кембриджского ун-та (Англия, 1950). Работы: Интра-банк, Иракское посольство — оба в Бейруте, дома в Эль-Кувейте (см. *Кувейт*) и др.

САЛИ́БИ, Халиль (ум. в 1928, Бейрут) — живописец. Уч. в Париже и Эдинбурге (Шотландия). Один из первых представителей романтич. направления в ливанском иск-ве. Преим. портретист и жанрист; писал также обнажённую натуру. Педагог, учитель многих ливанских худож.

СРУР, Хабиб (1863, Бейрут — 1938, там же) — живописец. Глава реалистич. направления в ливанском иск-ве. Уч. в Риме (с 1882). Работал в Египте, затем в Л. От религ. композиций перешёл к портрету и жанровым сценам. Писал также натюрморты. Педагог, учитель многих ливанских худож.

ТА́БЕ́Т, Антуан (17.III.1907, Бхамдун — 16.V.1964, Москва) — архитектор. Окончил Высшую инж. школу в Бейруте (1927) и АХ в Париже, где уч. у О. Перре (см. *Франция*). Работы: отель «Восточный дворец» в Дамаске (см. *Сирия*, 1932), фабрика пива в Ждейде, близ Бейрута (1934), «Коллеж мудрости» в Бейруте (1938), большой многоквартирный дом в Бейруте (1949), группа жилых домов в Хазмии (р-н Бейрута, 1960). Участвовал в реконстр. дворца *Бейт-эд-Дин*. Первый президент и до конца жизни вице-президент Общества инженеров и архитекторов Ливана. Крупный общественный деятель, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1960).

ФАРРУ́Х, Мустафа (1906, Бейрут — 16.II.1957, там же) — живописец реалистич. направления. Уч. у Х. *Срура*, в Корол. ун-те изобразит. иск-ва в Риме (окончил в 1928) и в Париже (1928—31). В 1931—32 жил в Испании. С 1932— снова в Л. Создал около 2500 картин. Среди них: «Мой учитель» (1928), «Путешествие Муавия по морю» (1940), «Крепость Сайда» (1947), «Корзина с виноградом» (1956—57), «Осень» (автопортрет, 1956), народные типы — «Араб», «Курд».

ЭДДЕ, Анри (р. 1.X. 1923, Бейрут) — архитектор. Окончил Высшую инж. школу в Бейруте (1946). Работы: гор. центр *Джубейля*, конторское здание на пл. Жертв в Бейруте, в к-ром для остекления применено солнцезащитное серое стекло, и др.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Высшая инж. школа при Ун-те св. Иосифа в Бейруте, осн. в 1913. **Ф-ты архитектуры и изобразит. иск-ва Ливанской академии изящных иск-в** в Бейруте (осн. в 1937); отд. в Триполи (1960) и Сайде (1960).

ОРГАНИЗАЦИИ

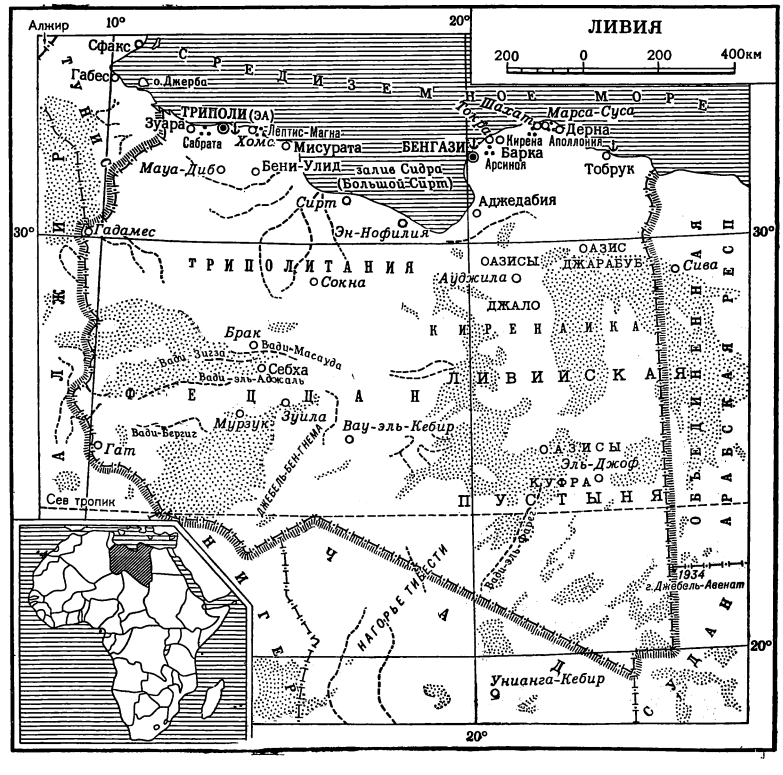
Об-во инженеров и арх. Л. в Бейруте. **Об-во ливанских мастеров иск-ва** в Бейруте, осн. в 1957.

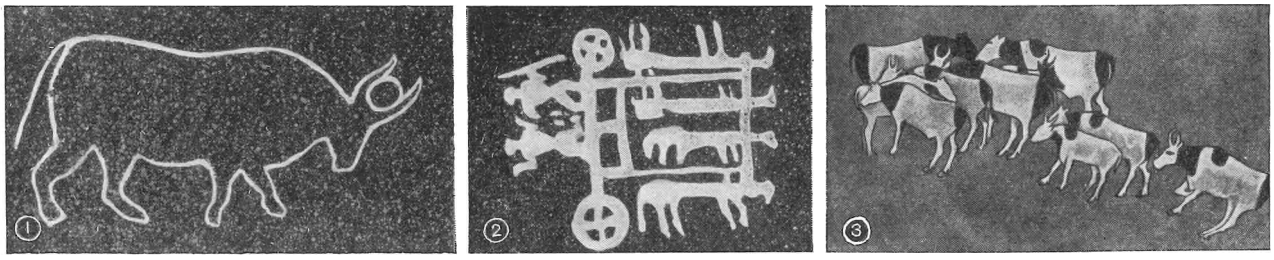
Авторы: С. И. Ходжаш (очерк до 19 в., справки о Бейруте, Джубейле, Триполи), Н. Ирани, Ливан (совр. арх-ра и иск-во, справки о городах, арх. и худож.). Консультанты: К. Петров, М. Л. Гельцер (древний период), Э. Н. Дарский (совр. арх-ра и иск-во, справки об арх. и худож.).

ЛИВИЯ

(КОРОЛЕВСТВО ЛИВИЯ. АЛЬ-МАМЛЯКА АЛЬ-ЛИБИЯ АЛЬ-МУТТАХИДА)

Ливия — арабское независимое (с 1951) государство в Сев. Африке, между Египтом, Тунисом и Алжиром. На территории Л. сохранились древние, восходящие к неолиту, наскальные изображения животных, людей, сцен охоты на слонов, бизонов и др. в горах Джебель-Авенат на Ю.-В. страны, в Вади (сухие русла рек): Зигза, Марсит, Масауда, эль-Аджаль, Бергиг, в горах Джебель-Бен-Гнема (все — в исторической провинции Феццан) и др. В 1-м тысячелетии до н. э. финикийцы, оттесняя коренное население — ливийцев (предков берберов), создают на зап. побережье (в исторической провинции Триполитании) города-колонии Лептис (*Лептис-Магна*), *Сабрата*, Эа (ныне *Триполи*) и др. Здесь найдены немногочисленные памятники финикийского искусства — скульптура из глины, расписная чернолаковая керамика, стеклянные сосуды для благовоний, ожерелья. На восточном побережье Л. (в исторической провинции Киренаике) греками были основаны пять городов (т. н. Пентаполис) — *Кирена*, Барка, Эуэсперид (ныне *Бенгази*), Аполлония и Толмея (Толмета). На территории Киренаики сохранились руины сооружений, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, в которых сочетались элементы греческого и сиро-месопотамского искусства. Особенное развитие города Л. получили в период римского владычества (со 2—1 вв. до н. э.), особенно в первые века н. э. В Кирене, Лептис-Магне, Сабрате и др. сохранились многочисленные руины римских сооружений (см. *Рим Древний*). Среди них — храмы, театры, амфитеатры, термы, комплексы форумов, включавших курии (административные сооружения), базилики (суды, биржи) и др., триумфальные арки, богатые виллы, жилые дома и укреплённые фермы с внутренними двориками. Прекрасным памятником этого времени является театр в Сабрате. Задняя стена его сцены—высокая 3-ярусная стройная колоннада с коринфскими капителями и мощными антаблементами, производит величественное впечатление. Строительный материал — местные известняк и песчаник; для колонн, антаблементов, аркад, тяг широко применялся привозной мрамор или готовые мраморные детали; в перекрытиях использовались бетон и кирпич. Многие здания были украшены статуями, рельефами, красочными мозаиками с мифологическими и бытовыми сюжетами, сценами





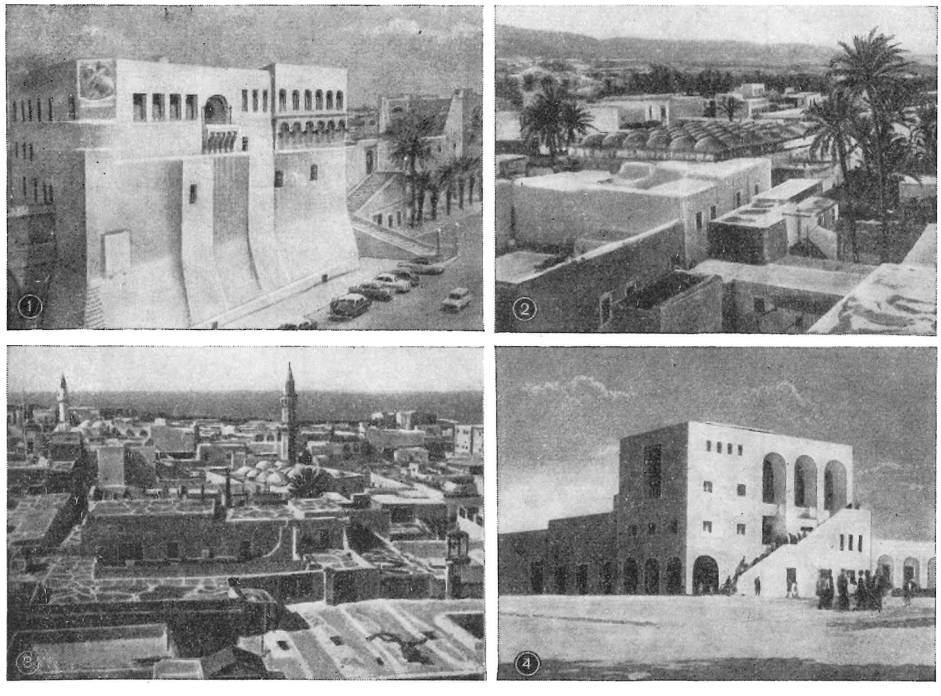
Наскальные изображения: 1 — в Вади-Зигза; 2 — в Вади-Марсит; 3 — на плато Акакус (близ г. Гат).

охоты, цирковых и театральных представлений, растительным и геометрическим орнаментом (напр., великолепные мозаики виллы Нила, виллы Орфея, терм — в Лептис-Магне).

В 6—7 вв., в период господства *Византии* (см.), восстанавливались и перестраивались римские сооружения, возводились новые укрепления, культовые и гражданские здания. Многие из них украшались мозаиками (напр., огромный пол базилики Юстиниана в Сабрате, ныне в Археологическом музее в Сабрате).

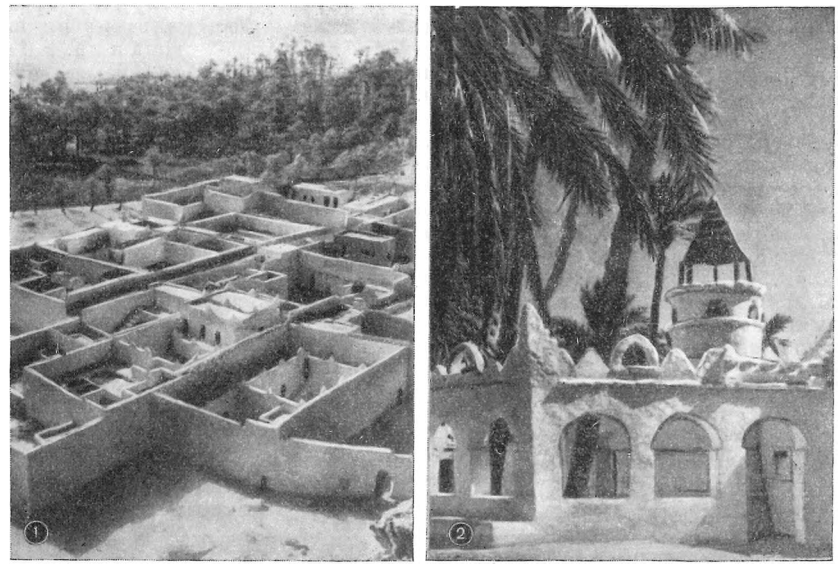
В 7 в. Л. была завоёвана арабами, которые принесли свой язык, религию, культуру. Берберы — местное население прибрежных районов, смешиваясь с арабами и привнося свои традиции, участвовали в создании новой арабо-берберской культуры. Античные города б. ч. были разрушены. Рядом с ними или на их месте возникали характерные арабские города — «медины» — с узкими извилистыми улицами, 1—2-этажными глинобитными домами (с плоскими крышами и внутренними двориками), мечетями, минаретами и др. Однако памятников сохранилось немного: это — перестроенные или построенные в первый период турецкого господства (сер. 16 в.— 1711) мечети Нага в Триполи, Джами аль-Кебир в Бенгази, а также созданные во время правления местной, фактически независимой от турецкого султана династии Караманли (1711—1835) мечеть в Дерне, мечети Караманли и Гурджи в Триполи. Мечети Л. обычно многокупольные (напр., в мечети Дерны — 42 купола), внутри богато украшены орнаментальной резьбой по стуку и камню, полихромной майоликой, резьбой и росписью по дереву.

Местные строительные традиции определили тип и характер архитектуры мечетей в оседлых берберских поселениях, в отдалённых оазисах, среди пустынь и полупустынь Л., составляющих 98% её территории. Это—глинобитные, прямоугольные в плане сооружения крепостного характера, часто с глухими высокими стенами, обычно увенчанными зубцами; их массивные башни-минареты слегка суживаются кверху и имеют конусообразные завершения (например, в Феццане).



В период колониального господства Италии (1912—43) в Л. для итальянцев создавались новые европейские кварталы в Триполи, Бенгази

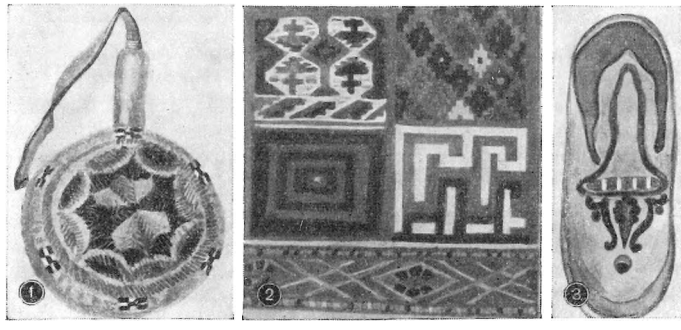
1. „Кастелло" в Триполи (современный вид). Ныне в нём помещается Археологический музей. 2. Общий вид Дерны. В центре — 42-купольная мечеть. 18 в. 3. Общий вид Триполи. В центре — мечеть Караманли. 1736. 4. Новая школа в Киренаике.



1. Город Гат в Феццане. 2. Мечеть в Браке. Феццан.

и некоторых других городах, сооружались жилые и общественные здания современных типов.

После завоевания независимости (1951) в Л. строятся школы, госпитали, жилые и административные здания, реставрируются и используются римские акведуки, цистерны, плотины. Рядовые жилища на побережье, как в городах, так и в селениях, сохраняют характерный арабский тип: прямоугольные в плане, с плоской крышей и центральным двором, куда выходят все помещения. В городах дома часто имеют второй этаж с деревянной резной галереей, нередко выступающей над улицей. В гористых местностях много пещерных, вырубленных в скалах, а также подземных и полуподземных жилищ, иногда очень древних. Поселения берберов имеют кольцевую планировку. Центром их обычно является общественная многоярусная кладовая («каср»), вокруг неё — плетнёвые, обмазанные глиной хижины или глинобитные дома.



Народное искусство. 1. Вышивка по коже. 2. Фрагмент берберского ковра. 3. Тиснение по коже.

В Л. развито народное искусство, имеющее древние корни. Изготовляются ковры с геометрическими узорами, яркие по краскам: красные, зелёные и белые тона дополняются полутонами, что создаёт цветовой ритм и динамику рисунка (Триполи, районы Мисураты и др.). Изделия из кожи (обувь, кисеты, кошельки) с тиснёным или вышитым растительным и геометрическим узором выделываются в Гадамесе. Распространены медные сосуды с чеканкой (кувшины, миски), ювелирные изделия, головные уборы из подвесок, ожерелья (Триполи и др.). В Ауджиле плетут из пальмовых листьев циновки, корзины, сумки с геометрическим окрашенным орнаментом.

Лит.: Merighi A., La Tripolitania antica, v. 1—2, Verbanio, 1940; Graziosi P., L'arte rupestre della Libia, Napoli, 1942; Romanelli P., La Cirenaica romana, Roma, 1943; Rhotert H., Libysche Felsbilder, Darmstadt, 1952; Ward Perkins J. B. and Goodchild R. G., The Christian antiquities of Tripolitania, «Archaeology», 1953, v. XCV, p. 44—77; Haynes D. E. L., The antiquities of Tripolitania, Tripoli, 1956, L., [1955]; Tadema-Sporry B., Gelukkig Libië. Libia Felix, Amst.—Brux., 1956; Italiaander R., Nordafrika, Münch., 1958; Diehl Ch., L'Afrique Byzantine, v. 1—2, N. Y., 1959.

ГОРОДА

БЕНГА́ЗИ — одна из двух столиц Л., г.-порт на берегу залива Сидра (Б. Сирт), в Киренаике. Частично совпадает с терр. др.-греч. колонии Эуэспериды (Гесперид; осн. в 5 в. до н. э.) и города Птолемеев — Беренике. Б. состоит из старой араб. части (узкие ул., дома с террасами и мечети, среди к-рых — **Джами аль-Кебир**, 16 в., реконструиров. в 20 в.) и «Нового г.» (к Ю. от «Старого»), застроенного совр. зданиями: дворец короля, правительств. здания, театр, аэродром и др.

Археологич. музей: мозаики, скульптура, фрагменты античных зданий.

Лит.: Goodchild R. G., Euesperides. A devastated city site, «Antiquity», 1952, v. XXVI, № 104, Dec., p. 208—211.

КИРЕ́НА (араб. Шахат) — древний г. близ побережья Средиземного моря в Киренаике. Осн. в 7 в. до н. э. как греч. колония, один из крупных культурных центров Древней Греции. Процветал также в период

рим. владычества (первые века н. э.). В 7 в. разрушен арабами. Руины г.—на двух холмах с гл. ул. между ними. Пам. арх-ры—гл. обр. греч. и рим. времени. **Храм Аполлона** (конец 7 в. до н. э., перестраивался в 5 и 4 вв. до н. э., во 2 в. н. э. и позднее)— дорич. периптер (6 × 11 колонн); на террасе, где стоит храм,— остатки часовен, алтарей, маленьких храмов (в т. ч. храм Артемиды), источник Аполлона. **Большие и малые термы** (1—2 вв.) со множеством помещений. **Агора** с портиками, храмом Деметры, алтарями и др. Близ агоры — Капитолий и **Цезареум** — грандиозная прямоуг. постройка, окруж. портиком, с малым храмом Диониса и базиликальным залом. **Акрополь** (огромная статуя Юпитера с акрополя, скульптор Зенион,—ныне в Археологич. музее, Бенгази). Театр. Большой **храм Зевса Олимпийского** на вершине вост. холма. Вне стен города — христианская базилика (визант. времени), стадион, высеченный в скале. Цистерны.

Археологич. музей.

В окр.—многочисл. гробницы (6 в. до н. э.—4 в. н. э.), вырубленные в скалах и отдельно стоящие.

Лит.: Wilamowitz-Moelendorf U. von, Kyrene, B., 1928; Oliverio G., Scavi di Cirene, Bergamo, 1931.

ЛЕПТИС-МАГНА — древний г., ныне руины близ г. Хомс в Триполитании, на берегу Средиземного моря, на левом берегу Вади-Лебда. Осн. в 7 в. до н. э. финикийцами; расцвет в период рим. владычества (первые века н. э.). Разрушен в 7 в. арабами. Был обнесён стенами (в 1, 4 и 6 вв.). Сохранились **театр** (1 в.), руины старого форума, храмов, **терм**, одних из самых больших в Сев. Африке (113—127, реконструир. в конце 2 в.; симметричны в плане, включают палестру и открытый бассейн для плавания; центр. зал был украшен статуями, полы — мозаиками). От времени Септимия Севера (193—207) сохранились остатки улицы колоннад, ведущей в порт, и примыкающих к ней с С.-З. руин нового форума и 3-нефной базилики (130 *м* × 90 *м*), **триумф. арка** (ок. 203) на пересечении двух улиц в юго-зап. части г. Руины рим. вилл, украш. мозаиками (**вилла Нила, вилла Орфея**). За пределами г.— большой цирк и амфитеатр.

Археологич. музей.

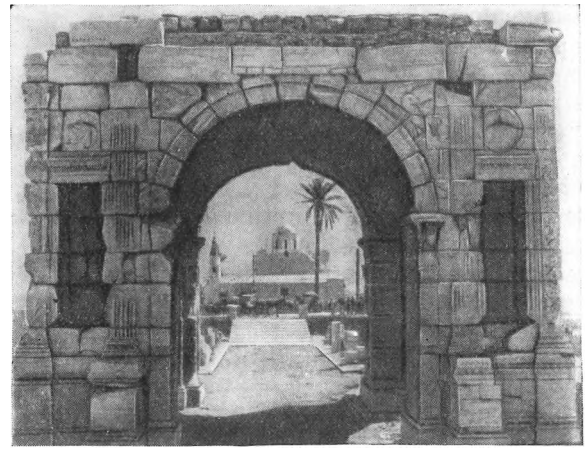
Лит.: Romanelli P., Leptis Magna, Roma, 1925; Apolloni B. N., Il foro e la basilica severiana di Leptis Magna, Reale Accademia d'Italia. I monumenti Italiani, VIII—IX, 1936; Ward Perkins J. B., Severan art and architecture at Leptis Magna, «Journal of Roman Studies», 1948, v. XXXVIII, I—II, p. 59—80.

САБРА́ТА — древний г., ныне руины в Триполитании на берегу Средиземного моря, к З. от Триполи. Осн. в 1-м тысячел. до н. э. финикийцами; расцвет—в период рим. владычества (гл. обр. в первые века н. э.) и в 6 в. (под властью Византии). Разрушен в 7 в. арабами. Ок. порта—раннее ядро г., с неправильной планировкой. К Ю., З. и В. от него — постройки рим. и визант. времени: остатки **форума** (58 *м* × 36 *м*), обнесённого с трёх сторон колоннадой, храма Юпитера (1 в. до н. э.—1 в. н. э.), большого храма вост. типа, окруж. двойной колоннадой, курии (после 365?), визант. **базилики Юстиниана** (6 в.) с замечат. мозаичным полом (ныне в Археологич. музее С.), базилики с баптистерием (перестроены из зданий рим. времени), терм, храма Сераписа и др. К Ю.-В. расположены правильно распланиров. кварталы, замыкающиеся на Ю. большим **театром** (конец 2 — нач. 3 вв.), украш. рельефами и скульптурой, с хорошо сохранившейся (ныне реставрирована) задней стеной в виде 3-ярусной мр. колоннады; к северу от них — комплекс из двух христианских базилик. Открыты также **термы**, богато декориров. мозаикой и скульптурой; в сев.-зап. углу г., у гор. стен рим. времени,—храм Исиды (1 в. до н. э.— 2 в.; периптер на высоком подиуме), частные дома и пр. В 1 *км* к Ю.-В. от театра — амфитеатр (арена—65 *м* × 49 *м*).

Археологич. музей.

Лит.: Haynes D. E. L., The antiquities of Tripolitania, L., [1955], p. 107—134; Caputo G., Il teatro di Sabrata, Roma, 1959.

ТРИПОЛИ (араб. Тарабулус-эль-Гарб) — одна из двух столиц Л., г.-порт на берегу Средиземного моря, в Триполитании. Финикийская, затем рим. колония Эа, расцвет — во 2—3 вв. и в 6 в. (при Юстиниане). Остатки стен рим. и визант. времени (перестроены при турках), **триумф. арка Марка Аврелия** (163—164) на перекрестке двух улиц близ порта, руины храма (183—184), монумент. сооружения (2 или 3 вв.) и др. «Старый г.»— медина, с узкими кривыми улицами, расположен в сев.-зап. углу, на скалистом мысу, обнесён с 2 сторон стенами. Был разрушен в нач. 16 в. и полностью перестроен во 2-й пол. 16 в. Сохранились характерные дома с плоскими крышами и мечети: Нага [10 в. (?), перестроена в 17 в.]; многокупольная мечеть Караманли (1736) с декором из резного стука и полихромной майолики; мечеть Гурджи (1833) с высоким минаретом, богато украшенная резным стуком, полихромной майоликой, расписной резьбой по дереву. В юго-вост. углу «Старого г.» находится т. н. «Кастелло» — дворец (существовал уже в конце рим. времени, перестроен в 1300, в 16 в. и в 20 в., арх. А.Бразини). От «Кастелло» к Ю. и Ю.-В. веером раскинулся «Новый г.» с благоустроенной набережной (где сосредоточены гл. обществ. здания), крупными магистралями с жилыми домами и деловыми зданиями.



Триполи. Триумфальная арка Марка Аврелия. 163—164.

Археологич. музей в «Кастелло».

Лит.: Haynes D. E. L., The antiquities of Tripolitania, L., [1955], p. 101—106; Aurigemma S., Tripoli e le sue opere d'arte, Milano, [s. a.].

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа художеств. ремёсел в Триполи.

Автор И. А. Гильтер. Рецензенты: С. А. Кауфман (античные города), Н. М. Лосева.

Илл. см. на отд. л. к стр. 505.

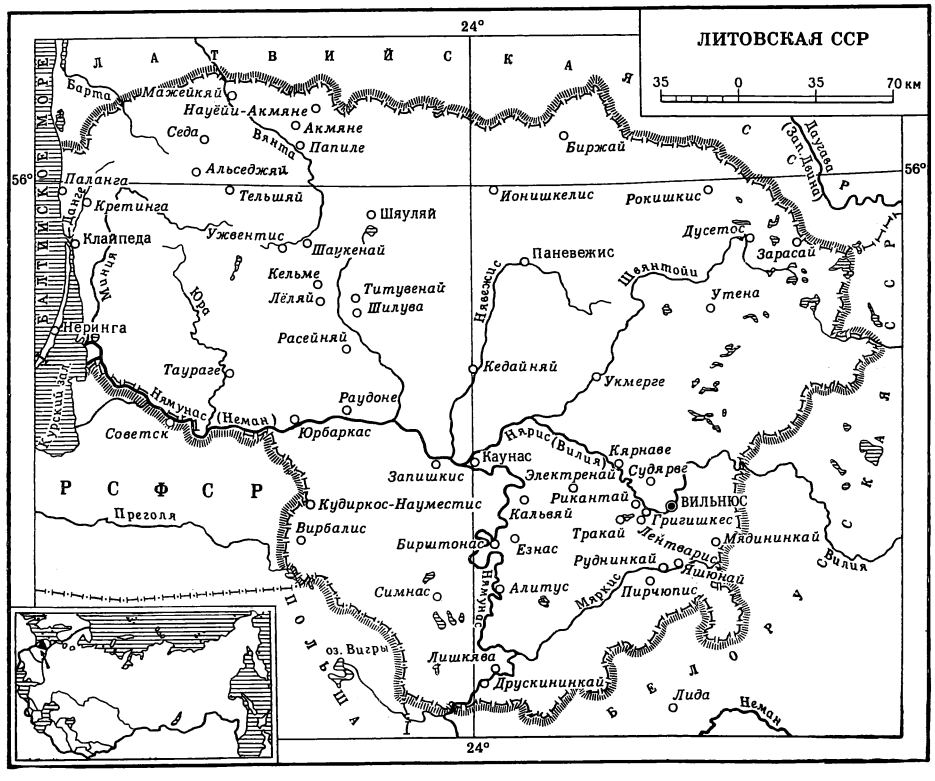
ЛИТОВСКАЯ ССР

(ЛИТОВСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА. ЛИТВА. LIETUVOS TARYBU SOCIALISTINĖ RESPUBLIKA. LIETUVA)

В историко-художественном развитии Литвы — одной из республик Советской Прибалтики — важную роль сыграл многовековый опыт народного искусства с его монументальностью форм, тектонической ясностью, рациональным соотношением между конструкцией и декором. Кроме того, немалое значение имели художественные контакты Л. с соседними странами. В отличие от народов Эстонии и Латвии, оказавшихся втянутыми в культурную орбиту ганзейских городов, литовцы в своём художественном развитии были теснее связаны с русской, польской и итальянской школами. В Л. сложились местные варианты ряда европейских течений и стилей, были созданы самобытные памятники и ансамбли. В современном искусстве Л. оригинально преломляются общие принципы советской художественной культуры.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ПЕРИОДА

Первые памятники искусства на территории Л. восходят к неолиту (4 — сер. 2-го тысячелетия до н. э.). Это — фигурки из янтаря, керамические сосуды с ямочно-зубчатым, а с нач. 2-го тысячелетия до н. э.— со шнуровым орнаментом. В бронзовом веке (сер. 2-го — сер. 1-го тысячелетия до н. э.) распространились круглые, овальные (а возможно, и прямоугольные) жилые постройки с очагами, появились украшения из привозной бронзы (булавки со спиралевидными головками).



В начале 1-го тысячелетия н. э. сооружались небольшие укреплённые валами и частоколами пилякальнисы-

убежища для семейных общин, а поселения располагались рядом с ними. Жилые дома в этих поселениях иногда имели столбовую конструкцию. Разнообразные бронзовые украшения первых веков нашей эры искусно отделаны геометрическим орнаментом (глазки́, точки, крестики) и иногда покрыты цветными эмалями. В этот период выделяются изделия, характерные только для литовских племён: спиральные и пластинчатые височные кольца, шейные гривны с ложкообразными концами, подковообразные и арбалетовидные фибулы, тканые и вязаные шапочки из шерсти, украшенные бронзовыми пластинками и янтарём.

В период разложения родового строя (5—8 вв.) в большом количестве возводятся пилякальнисы, укреплённые развитой системой валов и рвов. В эпоху становления феодализма (9—12 вв.) многие пилякальнисы превратились в деревянные замки феодальной знати. В этот период укоренился обычай украшать бронзой и серебром пояса, кожаные ножны, шпоры, конскую сбрую.

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

В 1-й половине 13 в. образуется Великое княжество Литовское — государство раннефеодального типа. К 15 в. его территория сильно выросла за счёт присоединения белорусских и части украинских земель. Искусство этих земель, а также творчество мастеров, приглашённых из Зап. Европы, оказали известное воздействие на литовскую художественную культуру. На протяжении 13 — нач. 15 вв. литовцы вели борьбу со стремившимся поработить их Тевтонским орденом, что обусловило развитие оборонного зодчества.

Архитектура. В 13 в. велось интенсивное строительство замков — деревянных [в Кернаве (Кярнаве, Kernavė), Вильнюсский р-н, и др.] и каменных [в *Каунасе*, Медининкае (Мядининкай, Medininkai), Вильнюсский р-н]. В 14 в. в важнейших центрах литовского государства воздвигались целые оборонительные комплексы, состоящие из нескольких замков (в *Вильнюсе*, *Тракае*). Каменные замки 13—14 вв. были четырёхугольными или многоугольными в плане. Их стены, выложенные из валунов и обожжённого кирпича, имели забутовку мелким камнем и кирпичным щебнем на известковом растворе.

После Грюнвальдской битвы 1410, положившей конец агрессии ордена, расширились экономические связи Л. с Зап. Европой, что способствовало быстрому росту городов. Их планировочная композиция весьма характерна для средневековых городов Запада. Недалеко от замка находилась торговая площадь, на которой обычно возводилась ратуша. Вокруг площади располагался посад. Ведущие к ней дороги составляли костяк городского плана. Некоторые города (Вильнюс и др.) были окружены кольцом каменных стен, в большинстве случаев построенных сравнительно поздно (в нач. 16 в.), когда структура города в основном сложилась. Городская застройка не была очень плотной. Участки-усадьбы, на которые подразделялись кварталы, были относительно крупными. Бóльшая часть городской застройки была деревянной. Но главные улицы застраивались кирпичными жилыми и общественными зданиями, которым были свойственны черты готики, утвердившейся в Л. в конце 14 в. Первый этаж средневекового жилого дома занимало торговое помещение, которое перекрывалось сводами; за ним находилась кухня, на втором этаже — жилые комнаты. Среди общественных гражданских зданий выделяется т. н. Дом Перкуно * в Каунасе, который, вероятно, служил для нужд купеческих организаций города. Хорошо сохранился фронтон здания, с характерным для «кирпичной готики» позднего периода насыщенным и затейливым декором.

В многонациональной Л. сосуществовали различные религии и разные типы культовых зданий. В православных церквах (1-нефных или зальных 3-нефных) к зданию готического типа пристраивали 1 или 3 полукруглые алтарные апсиды в духе русского зодчества. Католические церкви 14—16 вв. при той же композиции имели полигональную апсиду. Храмы 14 —1-й пол. 15 вв. приземисты и увенчаны высокими двускатными крышами; редкие оконные проёмы подчёркивают плоскость стены, укреплённой контрфорсами; интерьер перекрыт нервюрными крестовыми или звёздчатыми сводами (церковь Витауто в Каунасе). С конца 15 в. обогащается декоративная обработка фасадов, зодчие всё больше стараются преодолеть глухой массив стены [церкви

---

* Точнее — Перкуно намас. Здесь и далее в статье «Литовская ССР» названия архитектурных памятников и улиц даются в форме литовского родительного падежа. Слова «намас» (дом), «пилис» (замок), «бажничя» (церковь), «гатве» (улица), «проспектас» (проспект) и т. п., которые по нормам литовского языка следуют за названием, для краткости опускаются.

Юргё в Каунасе, бернардинцев в Вильнюсе, Йоно в Запишкисе (Zapyškis, Каунасский район, 2-я пол. 16 в.)]. Если в простом, порой суровом обличье готических построек раннего периода находят отклик общественные настроения недавней эпохи борьбы с орденом, то памятники поздней литовской готики, с их праздничной нарядностью, прихотливой игрой декоративных форм, отражают растущее самосознание городов. Такова церковь Онос в Вильнюсе; её изысканный наружный декор выложен из разных видов фасонного кирпича и включает множество элементов: профилированные карнизы и обрамления ниш, рельефные килевидные арки, фиалы с краббами и т. п.

Об **изобразительном искусстве** средневековой Л. сохранилось мало сведений. Известно, что великий князь Литвы Ягайло, став в 1386 польским королём, пригласил из Вильнюса живописца Йокубаса Жальтиса (Jokūbas Žaltys), что группа живописцев из Вильнюса выполнила в Польше ряд росписей. По копиям В. Смакаускаса (V. Smakauskas, 1797—1876) и др. известны светские по тематике росписи замка на острове в Тракае (15 в.). Сохранились надгробный памятник 15 в.— мраморная доска с рельефным распятием в орнаментальной раме (в церкви доминиканцев в Вильнюсе), несколько деревянных раскрашенных готических статуй («Мадонна», 15 в., церковь в Кретинге, и др.), образцы монументально-декоративной скульптуры (детские головки на консолях в тракайском замке).

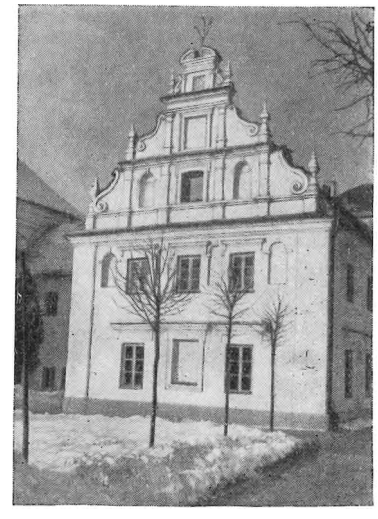
В 13—16 вв. высокого уровня достигло **декоративно-прикладное искусство** — ювелирное дело (украшения из металла, посуда, отделка оружия), художественная ковка, керамика (посуда, изразцы), резьба по дереву и кости; появляются витражи; получают распространение вышивка, кожевенное ремесло, выделка декоративных тканей.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО РЕНЕССАНСА

В 16 в. в Л. отчасти через Польшу, отчасти непосредственно из Зап. Европы проникают идеи реформации и гуманизма; литовское искусство до некоторой степени приобщается к художественной культуре Возрождения. Но при сохранении в стране крепких феодальных устоев и отсутствии достаточно мощных экономически и независимых политически городов ренессанс в Л. был лишь одним из художественных направлений, сосуществуя в 16 в. с готикой, а в 1-й пол. 17 в.— с ранним барокко.

Архитектура. В городских жилых домах 16 в. готическая основа (конструкции, планы, завершения) сочетается с ренессансным декором. Напр., в доме № 71 на улице Кузмос в *Каунасе* завершающий здание высокий готический фронтон декорирован двумя ярусами глухих полуциркульных аркад из лекального кирпича. В дальнейшем, однако, вырабатывается новый, ренессансный тип фронтона, расчленённый карнизами, мелкими пилястрами, нишами и обрамлённый волютами (дворец Массальских в Каунасе). Иногда дома завершаются высокими аттиками с опирающимися на лизены глухими арками с гирькой (бывший дом капитула в *Вильнюсе*).

Дворец Массальских в Каунасе. Начало 17 в.



Феодальные замки 16— начала 17 вв. в большинстве своём сохраняют средневековый оборонный характер. Основу их плана обычно составлял четырёхугольный двор, ограждённый частично жилыми корпусами, частично высокими кирпичными стенами с боевыми галереями и бойницами (замок нач. 17 в. в Витенае, Vytėnai, Юрбаркский район). Снаружи к стенам замка примыкали круглые или многогранные башни (замок в Витенае; замок конца 16 в. в Раудоне, Raudonė, Юрбаркский район). Совершенно иначе, в соответствии с фортификационными идеями итальянского Возрождения (см. *Италия*), выстроен замок Радвилу в *Биржае*. Это была крепость с земляными бастионами и валами, окружённая водой (озером, рекой и рвом). Дворец стоял посреди крепости и не имел оборонительных приспособлений.

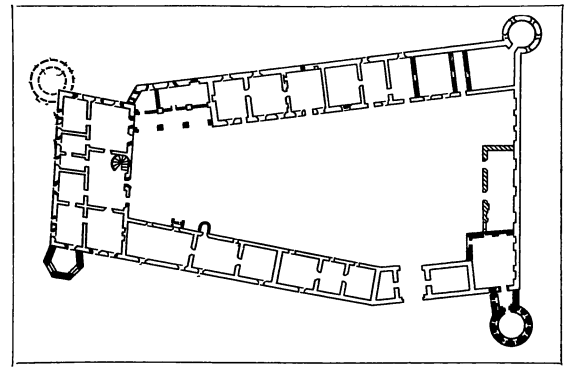
Ренессансные церкви представляют собой однонефные или трёхнефные (зальные или базиликальные) сооружения, иногда с трансептом; снаружи их массивные стены либо остаются гладкими, либо оживлены лизенами и глухими арками с гирькой; торцовые фасады завершаются фронтонами ренессансного типа; по углам здания выступают круглые лестничные башни. Иногда вместо угловых сооружа-

„Мадонна". 16 в. (Фрагмент). Капелла ворот Аушрос. Вильнюс.

лась одна большая башня на западном фасаде (церковь Пятро ир Повило в *Шяуляе*).

Изобразительное искусство. В 16 — 1-й половине 17 вв. усиливается приток в Л. иностранных мастеров — итальянских, немецких и нидерландских, бок о бок с которыми работали и местные художники. Важное место в искусстве Л. занял портрет. Усвоив репрезентативные приёмы западноевропейского портрета того времени, местные живописцы не стремились к идеализации модели. В их работах, предназначавшихся для дворцов и церквей (портреты фундаторов), парадная внешняя схема порой противоречит трезвой и простодушной характеристике человека.

В алтарных картинах 16 в., написанных на дереве, фон украшался резным орнаментом («Мадонна из Сенейи-Тракай», Картинная галерея, Вильнюс, и др.). Лучшая среди алтарных картин 16 в.— «Мадонна» в капелле ворот Аушрос в Вильнюсе, отмеченная влиянием итальянского Возрождения. Поза, выражение лица, очерчивающий фигуру плавный контур великолепно передают глубокую сосредоточенность и печальное спокойствие Марии.



П. Нонхардт. Замок Панемунес в посёлке Витенай. 1604—09. План 2-го этажа.

На надгробных плитах 16 в. встречаются рельефные портреты в рост (надгробие В. Гоштаутаса, Картинная галерея, Вильнюс, и др.). Изображение становится более крупным, внушительным; однако ещё сохраняется традиционная для Л. орнаментальная разработка костюма, фона и обрамления. В 16—17 вв. портретный жанр проникает и в другие виды скульптуры (бюсты из дерева, портретные медали).

С началом книгопечатания развивается гравюра. Вышедшая в 1547 в Кёнигсберге первая литовская печатная книга — «Простые слова катехизиса» («Catechismusa prasty szadej») М. Мажвидаса— имела гравированный на дереве титульный лист. Позже появляются книги с иллюстрациями в тексте [«Постилла» («Postilla») Й. Бреткунаса, 1591]. В 16 в. развивается и портретная гравюра на дереве.

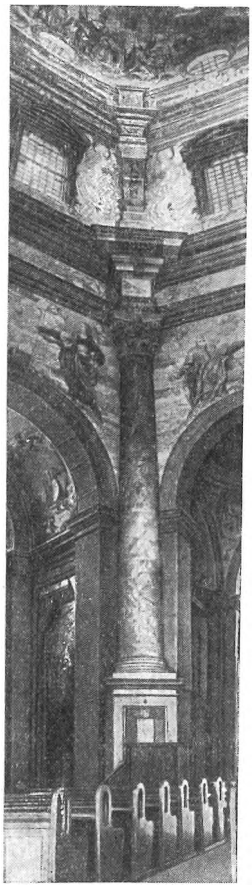
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 17—18 вв.

В результате заключения Люблинской унии с Польшей (1569) в Л. усилилось влияние католической церкви и контрреформации. Церковь претендовала на руководящую роль в культурной жизни страны. В Л. возникла сеть иезуитских школ, главной из которых была Вильнюсская академия, основанная в 1578. Иезуиты оказались основными проводниками стиля барокко, сначала проявившегося в зодчестве Л., а затем и в других областях художественной культуры.

Архитектура. В 17—18 вв. главными монументальными сооружениями в Л. были католические церкви и дворцы, производившие большое впечатление декоративными эффектами. Высокие стройные башни церквей придают живописный облик литовским городам (*Вильнюс*, *Каунас*) и обогащают сельский пейзаж. Создателями барочных построек были, кроме местных, зодчие-иноземцы: итальянцы, немцы и др. Различаются три периода литовского барокко: ранний (1600—50), зрелый (1650—90) и поздний (1690—1790). Раннее барокко прежде всего проявилось в архитектуре церквей. Храм Казимеро в Вильнюсе имеет план в виде латинского креста, широкий центральный неф и большой купол над средокрестием (по схеме церкви Иль Джезу́ в Риме, см. *Италия*). Этот тип церкви укореняется в Вильнюсе, проникая даже в строительство православных храмов.

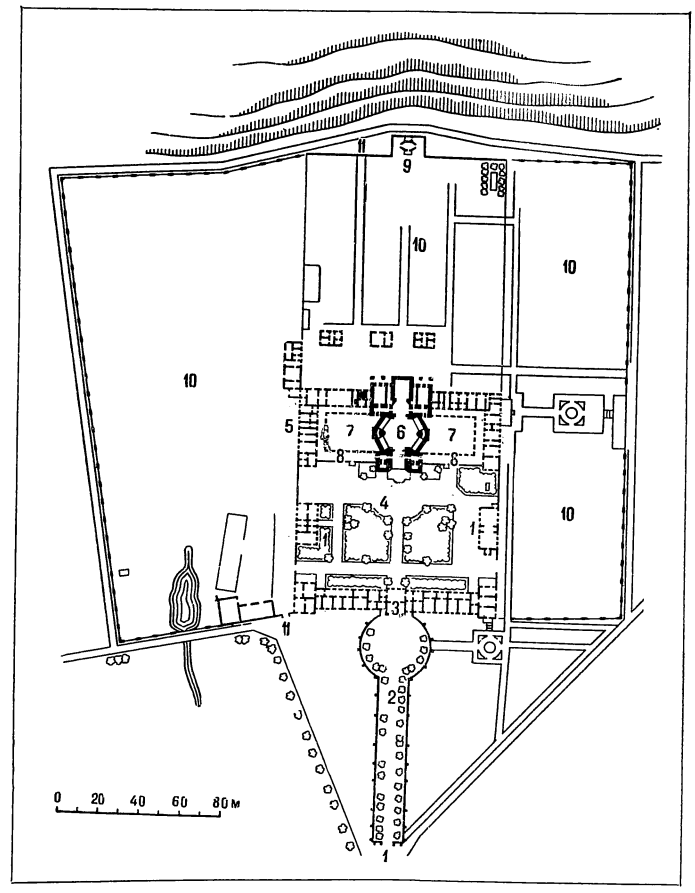
В архитектуре зрелого барокко прослеживаются влияния римской и венецианской школ. В этот период возникают два наиболее значительных памятника литовского барокко: церковь Пятро ир Повило в Вильнюсе и монастырь камальдолийцев в Пажайслисе под Каунасом. Первая

имеет план в виде латинского креста, большой купол и фасад, фланкированный двумя невысокими башнями. Великолепен интерьер церкви с его богатой лепной декорацией. Проезды, дворы, корпуса монастыря в Пажайслисе образуют развивающуюся в глубину осевую композицию. В её центре расположен храм с шестигранным высоким куполом. Интерьер храма облицован цветным мрамором и декорирован росписями и лепниной. В строительстве 2-й пол. 17 в. важное место занимают дворцы магнатов. Они не имели оборонительных укреплений и обычно решались симметрично.



Л. Фредо, К. и П. Путини. Интерьер церкви монастыря камальдолийцев в Пажайслисе. 1667—1712.

С конца 17 в. в архитектуре Л. складывается своеобразный вариант позднего барокко. Он представлял собой сплав местных традиций и стилистических веяний итальянского, французского и южнонемецкого зодчества. Излюбленным типом культового здания стала трёхнефная базилика без трансепта и купола, но с двумя башнями, включёнными вместе с фронтоном в плоский фасад, расчленённый карнизами и мелкими пилястрами. Фронтон и башни устремлены ввысь, приобретая кверху всё бóльшую лёгкость форм, и очерчены плавными прихотливыми контурами, словно тающими в воздухе. Ажурные металлические кресты и балконные решётки кажутся сотканными из нитей изящного орнамента. И в интерьере, и на фасадах широко используются декоративные мотивы рококо. Изощрённая декоративная фантазия позднего барокко ярко проявилась в постройках И. К. *Глаубица* и архитекторов его круга.



Л. Фредо, К. и П. Путини. Монастырь камальдолийцев в Пажайслисе. 1667 — 1712. План: 1 — главные ворота; 2 — аллея и круглый двор; 3 — западный корпус с проездом; 4 — главный двор; 5 — основные корпуса; 6 — церковь; 7 — внутренние дворы; 8 — галереи; 9 — башня; 10 — сад; 11 — хозяйственные ворота.

Изобразительное искусство. Во дворцах и церквах 17—18 вв. широко применялась декоративная скульптура. Местные мастера под руководством итальянцев П. Перетти (P. Peretti) и Дж. Б. Галли (G. B. Galli) выполнили богатейшую декорацию интерьера церкви Пятро ир Повило в *Вильнюсе*: её стены, своды, купол покрыты обильным растительным орнаментом и множеством горельефных

П. Перетти и Дж. Б. Галли. Фрагмент скульптурного убранства интерьера церкви Пятро ир Повило в Вильнюсе. Стукко. Конец 70-х — начало 80-х гг. 17 в.

композиций на библейские и исторические темы. Скульптурные фигуры, с их свободой движений, бурным ритмом драпировок, вносят в архитектуру динамическое начало. Благодаря глубоким врезам (особенно в моделировке одежды) возникают острые контрасты света и тени, придающие скульптуре эмоциональную напряжённость. В убранстве церквей 17—18 вв. применялась и деревянная скульптура, украшались резьбой амвоны и алтари. Последние поражают своим пышным великолепием: огромными размерами, пластической экспрессией, необычайной насыщенностью декоративными мотивами.

Широко распространилась монументально-декоративная живопись. Выполненные под руководством М. Паллони (M. Palloni, 1637—1705/14) росписи монастыря камальдолийцев в Пажайслисе — яркий образец барокко в Л. Их отличают динамичность композиции, пространственный иллюзионизм, сложные ракурсы и бурное движение фигур, связь изображения с обрамляющей роспись орнаментальной лепниной и с архитектурными формами. Как и прежде, создаются алтарные картины и портреты.

Веяния барокко и рококо проникли и в сферу **декоративно-прикладного искусства**, которое в 17—18 вв. создавалось либо силами ремесленников, объединённых в цехи, либо на мануфактурах, учреждаемых магнатами. Богато украшались резьбой кареты, сани и др. деревянные изделия. В ювелирном деле получила распространение чеканка листового серебра и бронзы (оклады алтарных картин), появились богато украшенные настольные часы. Характерные для 16 в. многоцветные изразцы с рельефным рисунком вытесняются монохромными с более изысканным рельефом. Распространяется зародившаяся в 16 в. выделка кожаных книжных переплётов, которые украшались тиснением либо накладками из серебра или бронзы.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО конца 18 — начала 20 вв.

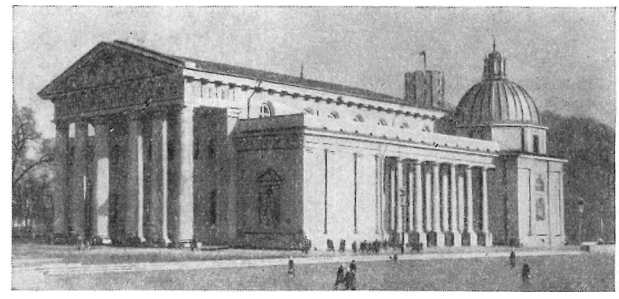
С началом распада феодально-крепостнического хозяйства и формирования капиталистических отношений влияние церкви на культурную жизнь уменьшилось. После ликвидации ордена иезуитов (1773) Вильнюсская академия была преобразована в светское учебное заведение (с 1803— университет), при котором в 1793—1805 открылись кафедры архитектуры, живописи, графики и скульптуры. На протяжении 19 в. в Л., в 1795 вошедшей в состав России, формируется национальное искусство нового времени. Большую роль в этом процессе сыграла связь литовской культуры с русской, белорусской и польской. В частности, Вильнюс в 19 в. был крупным культурным центром, где работали и литовские, и польские, и белорусские художники. Некоторые из них (П. *Смуглявичюс*, Й. *Рустемас*, Й. *Дамелис*, В. *Дмахаускас* и др.) заняли почётное место в истории культуры двух или трёх народов. Художественное развитие Л. в 19 в. затрудняли гонения на национальную культуру со стороны царского правительства, принявшие особенно жестокий характер после подавления польско-литовских восстаний 1830—31 и 1863—64 (так, в 1832 был закрыт Вильнюсский университет). Процесс становления литовской национальной художественной школы тем не менее не был прерван и успешно завершился в обстановке революционного подъёма 1905—07.

Й. Матекерис. Ратуша в Каунасе. 1771.

Архитектура. В 1-й половине 19 в. в архитектуре и градостроительстве Л. широко распространяются принципы классицизма. Но его развитие началось примерно с 60—70-х гг. 18 в. Постройки

этого времени (ратуша в *Каунасе* и др.) носят переходный характер.

Первым крупным представителем классицизма был М. *Кнакфус*, пристройка которого изменила облик здания обсерватории в *Вильнюсе*: её чётко расчленённый фасад, благородный и строгий, фланкирован массивными круглыми башнями и завершён дорическим антаблементом. Строго организована и композиция фасада дома Бжостовского в Вильнюсе, где Кнакфус применил пилястры и портик римско-ионического ордера.



Л. Стуока-Гуцявичюс. Кафедральный собор (ныне Картинная галерея) в Вильнюсе. 1777—1801.

Дальнейшее развитие принципы классицизма получили в творчестве Л. *Стуоки-Гуцявичюса*. Отличительные черты его работ — ясность форм, гармоничность композиции. В созданном им дворцовом ансамбле в с. Веркяй (Verkiai) под Вильнюсом уже нет замкнутого корпусами двора: дворец и два флигеля симметрично размещены в парке по трём сторонам парадной площади с фонтаном. Реконструируя кафедральный собор в Вильнюсе, архитектор сохранил лишь некоторые части старого здания и создал новый, классицистический храм с грандиозным портиком тосканского ордера на главном фасаде и более низкими боковыми колоннадами. На фундаменте старой постройки была сооружена и вильнюсская ратуша — здание строгих форм, с монументальным тосканским портиком.

После присоединения Л. к России на развитие литовских городов повлияли градостроительные принципы русского классицизма: в 1-й пол. 19 в. были созданы и частично осуществлены проекты регулярной планировки Вильнюса, Каунаса, *Шяуляя*, Расяйняя (Расейняй, Raseiniai), Зарасая (Zarasai) и др. городов. Среди построек этого времени наиболее интересны в художественном отношении здания дворцов: дворец генерал-губернатора в Вильнюсе (перестроен из епископского дворца по проекту В. П. Стасова, см. *РСФСР*), дворец в с. Яшюнай (Jašiūnai) Эйшишкского р-на (архитектор К. *Подчашинскис*).

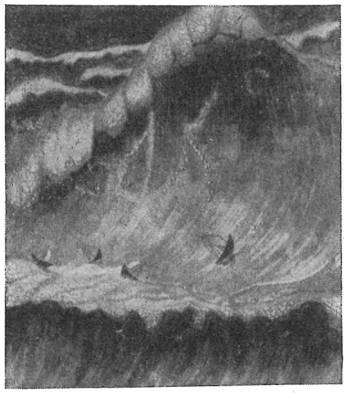
Во 2-й половине 19— начале 20 вв., с развитием промышленности и торговли, в Л. усиливается рост городов, появляются новые типы зданий: банки, доходные дома, вокзалы. Для архитектуры Л. этого времени характерны, с одной стороны, прогресс строительной техники, с другой — эклектическое подражание архитектурным стилям прошлого.

Изобразительное искусство. В развитии искусства Л. конца 18—1-й трети 19 вв. важную роль сыграли художественные кафедры университета, которые возглавляли живописцы П. *Смуглявичюс* и Й. *Рустемас*, гравёр Дж. Саундерс (J. Saunders, 1773—1844, по новому стилю — 1845), скульптор К. Ельскис (K. Jelskis, 1782—1867). В произведениях профессоров и воспитанников вильнюсских кафедр проявились черты классицизма и романтизма. В их творчестве (особенно в отмеченной раннеромантическими тенденциями живописи Й. Рустемаса) видное место занял портрет. Деятельность кафедр (и прежде всего организация с 1810 периодических художественных выставок) способствовала демократизации искусства Л.

П. Смуглявичюс. Портрет Грановской. Картинная галерея. Вильнюс.

1830—50-е гг. были важным этапом в формировании литовского национального искусства нового времени. Художники работали над жанровыми картинами, акцентируя национальные черты народного быта (А. Слендзинскас, A. Slendzinskas, 1804—67; К. *Русяцкас*), создавали исторические композиции (Й. *Дамелис*; В. Смакаускас, V. Smakauskas, 1797—1876) и пейзажи (В. *Дмахаускас*).

После подавления восстания 1863—64 в Л. складывается тяжёлая обстановка политической реакции. В это время работает лишь небольшое число художников. Но вызванный восстанием рост национального самосознания отражается в их произведениях (портреты народных просветителей С. Даукантаса и М. Валанчюса работы Й. Зенкявичюса, J. Zenkevičius, 1832—97; портрет народного поэта А. Страздаса работы Э. М. Рёмера, E. M. Römer, 1848—1900). В этот период искусство Л. теснее сближается с русским. Выставки 1873 и 1878 в Вильнюсе знакомят литовцев с искусством передвижников



М. К. Чюрлёнис. „Соната моря. Финал". Бумага, темпера. 1908. Каунасский художественный музей.

(см. *РСФСР*). Во 2-й пол. 19— нач. 20 вв. в Л. переехало несколько русских художников, в т. ч. И. П. Трутнев (1827—1912), руководивший в Вильнюсе рисовальной школой.

Революция 1905—07 дала мощный толчок развитию национальной культуры. В 1907 было создано Литовское художественное общество. 27. XII. 1906 (9. I. 1907) открылась первая национальная выставка. До 1915 такие выставки устраивались ежегодно. На них экспонировались работы разных направлений. Часть работ была близка искусству передвижников, обличая социальный гнёт («Безработный» Ю. *Зикараса*, «Пахарь» П. *Римши*), изображая борьбу народа за национальную культуру («Литовская школа» П. Римши), воспевая красоту родины (пейзажи А. *Жмуйдзинавичюса*, П. *Калпокаса*). Видное место на выставках занимали картины М. К. *Чюрлёниса*, деятельность которого отчасти связана с группировкой «Мир искусства» (см. *РСФСР*). Его работы носят символически-обобщённый характер. В основе поэтического мышления художника лежит патриархальная романтика фольклора. Картины Чюрлёниса уносят зрителя в мир мечты, красивой сказки, фантастических видений, порой мистики. Творчество мастера с одной стороны, знаменует уход от противоречий действительности в царство грёзы, с другой — обнаруживает стремление постичь духовную сторону национального характера, по-новому осмыслить образы, созданные народной фантазией.

Декоративно-прикладное искусство с падением цеховой системы и прекращением в 1-й пол. 19 в. деятельности мануфактур переживает известный упадок; сохраняются лишь небольшие мастерские. В 19 в. производятся гл. обр. мебель, керамика, текстиль, чугунные литые изделия.

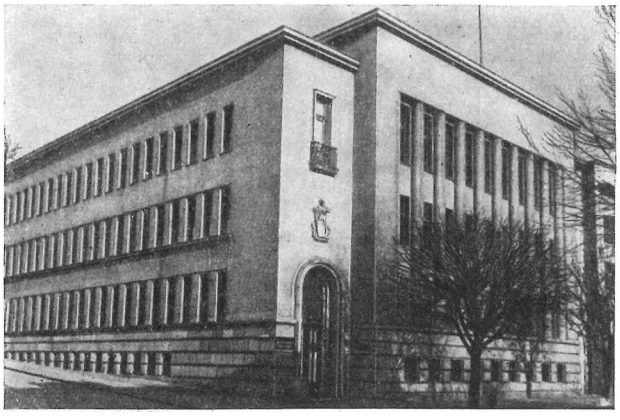
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БУРЖУАЗНОЙ ЛИТВЫ (1919—40)

В конце 1918 в Л. была установлена Советская власть, просуществовавшая здесь лишь несколько месяцев. В этот краткий период была организована государственная охрана памятников культуры, стал осуществляться ленинский план «Монументальной пропаганды», было принято решение об организации в Вильнюсе Академии художеств.

После установления силами интервентов власти буржуазии (август 1919) художники были вынуждены во многом подчинить свои творческие устремления вкусам и требованиям буржуазного общества; от Л. был отторгнут её крупнейший культурный центр — Вильнюс, захваченный в 1920 панской Польшей. И всё же традиции реализма не угасли и даже развились в новой обстановке; в эти годы начала формироваться литовская художественная школа 20 в.

Архитектура. В буржуазной Л. велось строительство банков, школ, больниц, жилых домов. Для городской застройки, в основном складывавшейся стихийно, характерен контраст между благоустроенными буржуазными кварталами и пролетарскими окраинами.

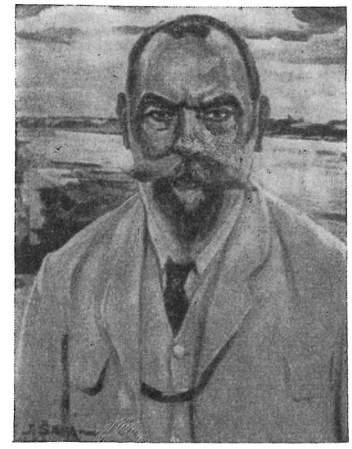
В. Жямкальнис-Ландсбергис. Торгово-промышленная палата (ныне городская библиотека) в Каунасе. 1937—38.



В развитии архитектуры буржуазной Л. можно выделить два этапа. Для первого из них (20-е— нач. 30-х гг.) было характерно общее для прибалтийской архитектуры этого времени господство умеренного стилизаторства, окрашенного национальной романтикой. Под влиянием предреволюционной русской архитектуры имели место и проявления неоклассики (Литовский банк в *Каунасе*, построенный М. *Сонгайлой*).

В 30-е гг. в зодчестве Л. совершается переход к «модернизованной классике», появляются отдельные рационалистические приёмы. Наряду с архитекторами старшего поколения М. Сонгайлой и В. *Дубенецкисом* в новом движении активно участвовала группа молодых: В. *Жямкальнис-Ландсбергис*, С. Кудокас (S. Kudokas) и др.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Создание литовского национального государства способствовало и подъёму патриотического самосознания, и развитию буржуазно-националистических настроений. Многие живописцы-реалисты (П. *Калпокас*, Й. *Шилейка*, К. *Склерюс*, Ю. *Веножинскис*, А. *Жмуйдзинавичюс*) в своём стремлении создать обобщённый (нередко с уклоном к символике) образ родины, литовской нации тяготеют в это время к декоративным решениям, особенно охотно обращаются к пейзажу и портрету. Под знаком той же идейной тенденции в 20—30-х гг. развивается и скульптура, постепенно освобождающаяся от мелочной повествовательности, импрессионистической дробности и всё больше приобретающая монументальный характер. В эти годы выдвигаются скульпторы-монументалисты В. *Грибас*, Ю. *Микенас*, Б. *Пундзюс*; обращается к монументальной пластике станковист Ю. *Зикарас*; работающий гл. обр. над портретными медальонами П. *Римша* стремится придать композиции строгую организованность, ритмическую напряжённость и с этой целью прибегает к орнаментально-плоскостной трактовке форм. Социально-критические тенденции реализма проявились в графике (М. Булака, M. Bulaka, p. 1907; М. Катилюте, M. Katiliūtė, 1912—37; В. *Юркунас*).



Й. Шилейка. Портрет композитора Ю. Науялиса. 1924. Каунасский художественный музей.

В. Грибас. „Жемайтис". Монумент в Расяйняе. Бетон, мраморная крошка. 1933—34.

С конца 20-х гг. в творчестве ряда художников [живописцы А. Гальдикас (A. Galdikas, p. 1893), А. Самуолис (A. Samuolis, 1899—1942), В. Визгирда (V. Vizgirda, p. 1904); скульптор М. Менчинскас (M. Menčinskas, 1896—1942) и др.] преломились влияния экспрессионизма и примитивизма. Интерпретация действительности в их произведениях не свободна от субъективистской окраски. Вместе с тем их бунтарство иногда принимало форму острой социальной критики и сочувствия трудовому народу [«Труд» А. *Гудайтиса*, «Алкоголик» А. Самуолиса (1936)].

Наряду со станковым искусством в буржуазный период известное развитие получили театральная декорация (В. *Дубенецкис*; В. Диджёкас, V. Didžiokas, 1889—1942; М. В. Добужинский, см. *РСФСР*; А. Гальдикас), мозаика и фреска (Ю. Микенас), витраж (С. *Ушинскас*), книжная графика (М. Булака; В. К. Йонинас, V. K. Jonynas, p. 1907). Развивается сатирическая графика; её видным мастером был С. *Жукас*, который тесно связал свою деятельность с коммунистическим подпольем и, в частности, был одним из организаторов нелегального сатирического журнала «Шлуота» («Метла»).

В 30-е гг. наметились признаки подъёма в декоративно-прикладном искусстве. Опираясь на традиции народного искусства, работали керамисты Л. *Стролис* и В. Микнявичюс (V. Mikneviči̇us, p. 1910), мастер художественной мебели Й. *Прапуолянис*. Получила развитие керамическая мелкая пластика (В. Маномайтис, V. Manomaitis, p. 1912).

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ЛИТВЫ

После того как трудящиеся Л. свергли буржуазную диктатуру и новая советская республика была принята в состав СССР (1940), искусство Л. стало на путь социалистического реализма, приобрело подлинно народный характер. В 1941—44 Л. была оккупирована гитлеровцами. Но фашистам не удалось повернуть вспять духовное развитие литовского народа. В послевоенный период сложившиеся в художественной культуре Л. 20—30-х гг. предпосылки для возникновения самобытной национальной школы 20 в. реализовались в условиях победившего социализма. В

Э. Хломаускас. Здание Института проектирования городского строительства в Вильнюсе. 1961.

наши дни усилия художников Л. направлены на пропаганду идей коммунизма, на формирование человека коммунистического общества.

Архитектура. Уже во 2-й пол. 1940-х гг. началась разработка генеральных планов сильно пострадавших городов: *Вильнюса*, *Клайпеды*, *Шяуляя*. Новые планы предусматривали зонирование городской территории, создание крупных жилых массивов с сетью учреждений культурно-бытового обслуживания, широкую организацию мест отдыха трудящихся. В результате осуществления генеральных планов в ряде старых городов возникли новые городские центры с комплексами жилых и общественных зданий.

В послевоенные годы реконструировались старые и создавались новые промышленные предприятия. Возле некоторых из них выросли новые рабочие посёлки (*Науёйи-Акмяне*), застроенные 1—3-этажными типовыми домами. В связи с коллективизацией крестьянства в 1950 были начаты работы по созданию колхозных посёлков, куда крестьяне переселялись из хуторов.

В зодчестве Л. послевоенного периода, как и во всей советской архитектуре тех лет, имели место ложное украшательство, некритичное применение классических форм, что отрицательно влияло на темпы и экономику строительства. После 1955 зодчие Л. занялись поисками рациональных, современных форм и композиционных средств, творчески используя новые материалы и сборные индустриальные конструкции. Возрос объём жилищного строительства. За период 1956—1963 в городах введено в строй 3070 тыс. $м^2$ жилой площади. С применением свободной планировки построены посёлок *Электренай* и ряд новых жилых комплексов в больших городах: районы Антакальниса и проспекта Раудоносёс Армиёс в Вильнюсе, район улицы Тунелё в *Каунасе*, юго-западный район в Клайпеде. Принцип сочетания регулярной и свободной планировки осуществлён в застройке городка сельскохозяйственной академии в Норейкишкесе — пригороде Каунаса. В строительстве, кроме кирпича, широко используются производимые литовской промышленностью сборные элементы: железобетонные панели, силикатные блоки и др. Новая застройка состоит в основном из 3—5-этажных домов с малометражными квартирами, построенных по всесоюзным и республиканским типовым проектам. Дома удобны по планировке, отличаются культурой отделки; их фасады обогащены сдержанной расцветкой, лоджиями, козырьками.

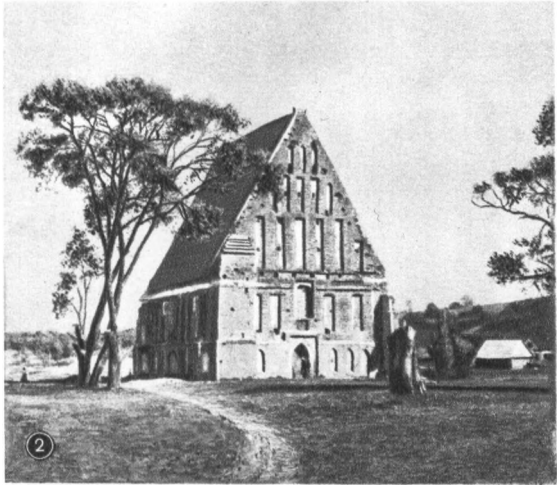
Новые общественные сооружения (здания проектных организаций, детских учреждений, больниц, гостиниц, учреждений общественного питания) характеризуются строгостью и современностью форм, функциональной обоснованностью планировки, эстетической выразительностью интерьеров. В оформлении последних с большим мастерством и художественным тактом используются керамика, витраж, монументальная живопись, художественные изделия из металла, скульптура и т. п. Один из лучших примеров — интерьер кафе «Таурас» в Вильнюсе. Отделанный деревом, грубой штукатуркой и гранитом, он выдержан в скупой гамме. Нигде нет вялых, инертных плоскостей. Удачные сочетания неоднородных облицовочных фактур радуют глаз, придают стене особую материальную красоту. В контекст оформления интерьера органично вплетается сграффито с изображением охоты на зубров.

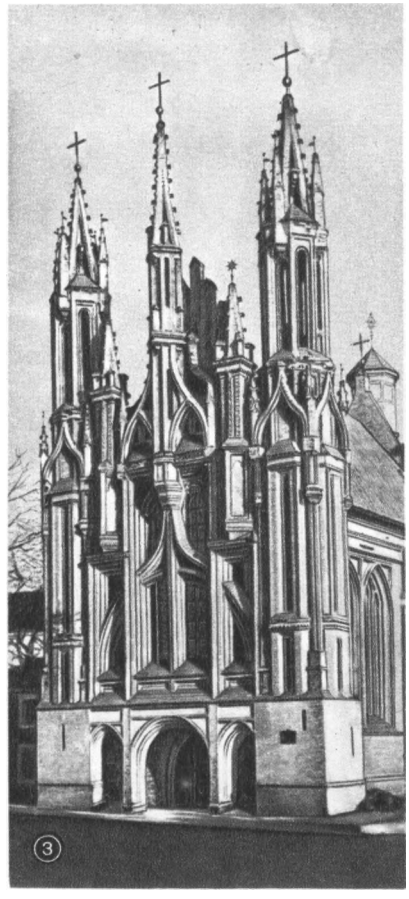
Среди промышленных сооружений последних лет выделяется построенная по современным требованиям Каунасская ГЭС. Здание ГЭС расположено в корпусе плотины; основной фасад полностью сложен из стеклоблоков; постройка удачно вписывается в пейзаж.

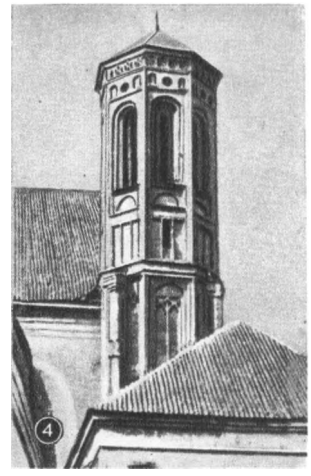
Изобразительное искусство. В первый год после восстановления в Л. Советской власти наиболее активным отрядом художников были графики (С. *Жукас*, В. *Мацкявичюс*, Й. *Кузминскис*), которые оружием плаката и карикатуры боролись за социалистическое преобразование республики. Первые шаги в освоении советской тематики сделали живопись и скульптура.

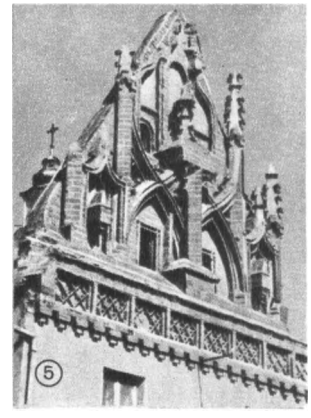
В годы Великой Отечественной войны художники, находившиеся в эвакуации и в рядах Советской Армии (С. Жукас, В. *Юркунас*), создали произведения, проникнутые ненавистью к фашистам и предателям родного народа. Многие художники, оставшиеся в оккупированной Л., сохранили верность реалистическим традициям.

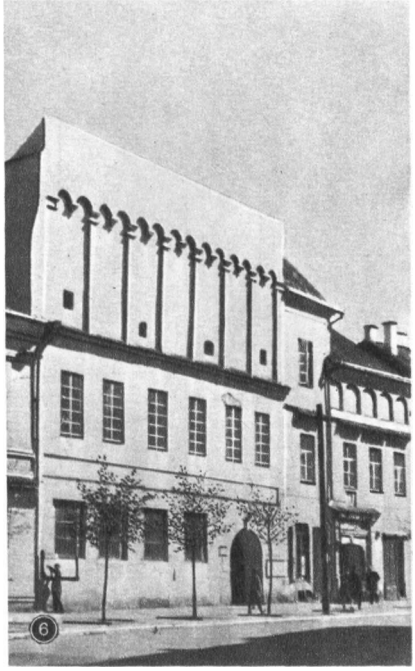
В первые послевоенные годы, опираясь на богатый опыт советского искусства, художники Л. овладевали методом социалистического реализма. Произошёл поворот всех видов искусства к

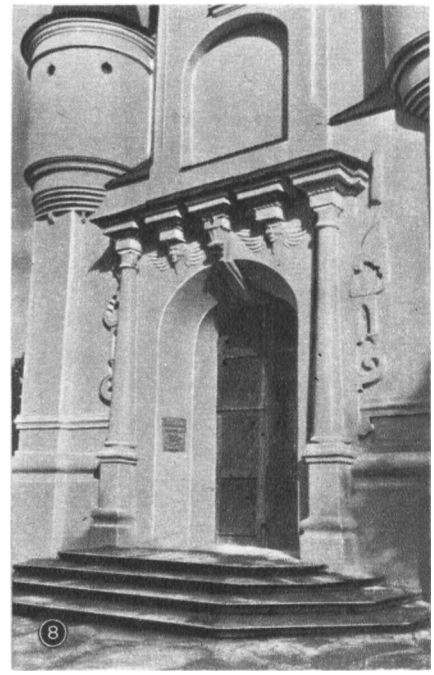




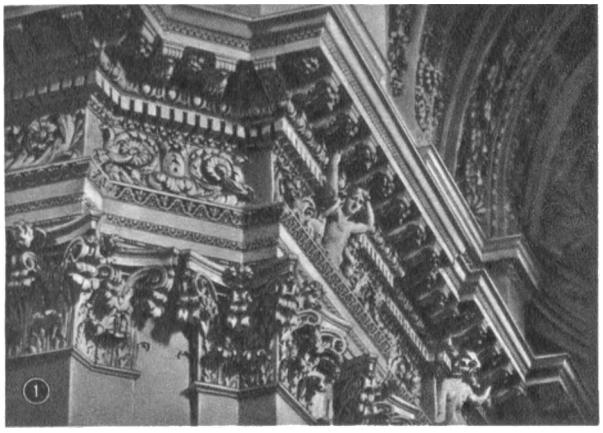


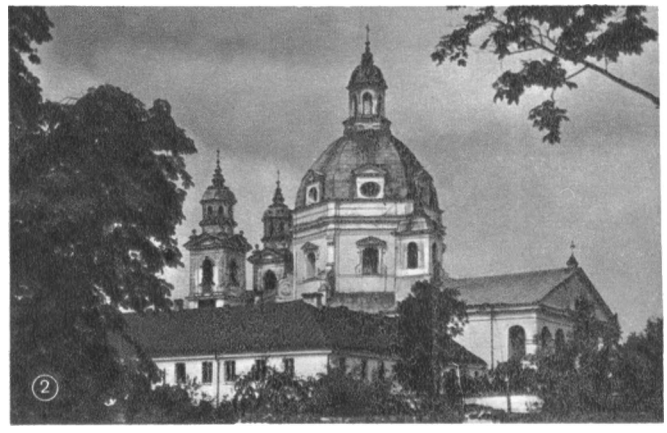


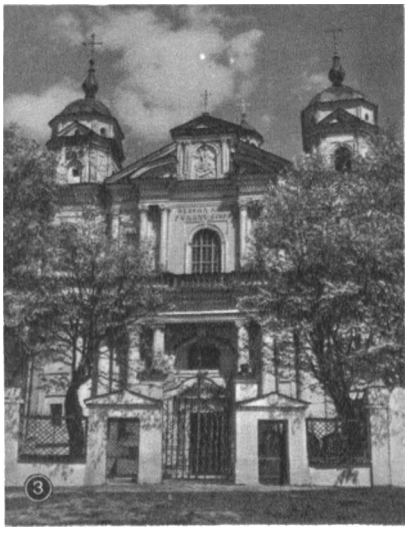




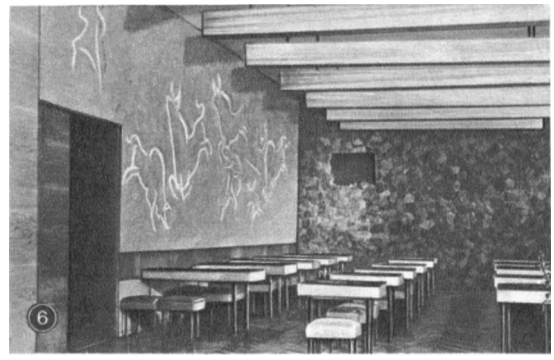
ЛИТОВСКАЯ ССР. Средневековая и ренессансная архитектура. **1.** Замок на острове в Тракае. 2-я половина 14 — начало 15 вв. **2.** Церковь Йоно в Запишкисе. 2-я половина 16 в. **3.** Церковь Онос в Вильнюсе. Окончена в 1580. **4.** Колокольня церкви бернардинцев в Вильнюсе. 1525. **5.** «Дом Перкуно» в Каунасе. 15—16 вв. Фронтон. **6.** Бывший дом капитула в Вильнюсе. 16 в. **7.** Замок в Раудоне. Конец 16 в. **8.** Церковь Пятро ир Повило в Шяуляе. 1595—1625. Главный портал.

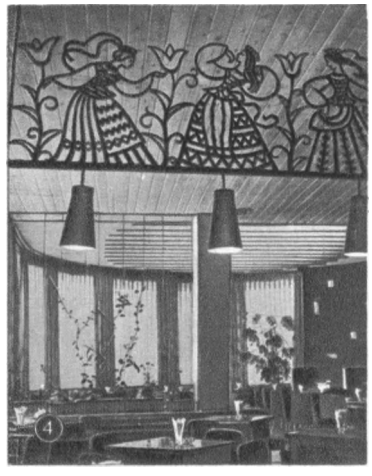


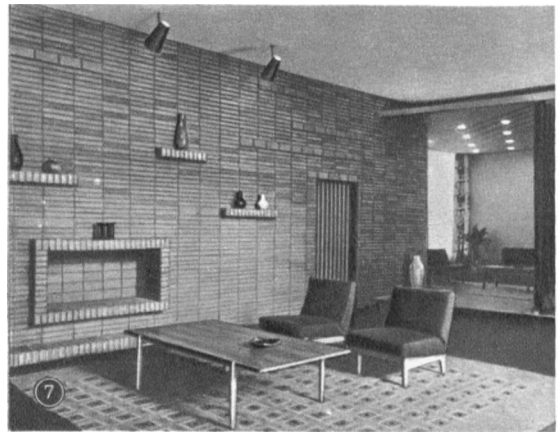


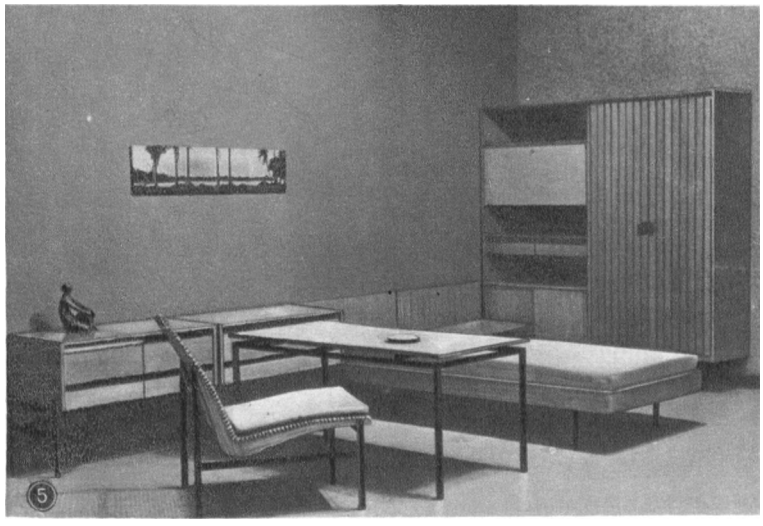


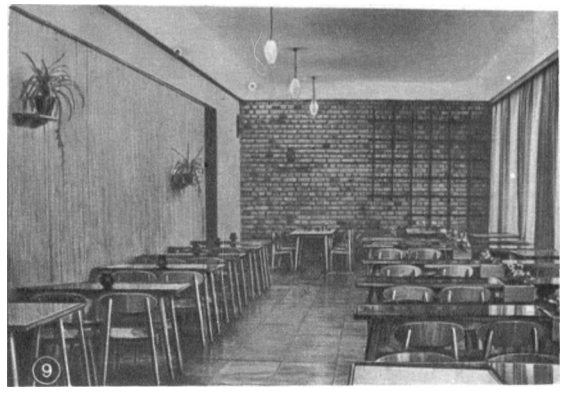
ЛИТОВСКАЯ ССР. Архитектура барокко. 1. П. Перетти и Дж. Б. Галли. Скульптурный декор интерьера церкви Пятро ир Повило в Вильнюсе (фрагмент). Конец 70-х — начало 80-х гг. 17 в. **2.** Л. Фредо, К. и П. Путини. Монастырь камальдолийцев в Пажайслисе (Каунас). 1667—1712. **3.** Й. Заор. Церковь Пятро ир Повило в Вильнюсе. 1668—76. Внешний вид. **4.** Интерьер той же церкви. **5.** Церковь Тересес в Вильнюсе. 1634—50. **6.** Фасад церкви Йоно в Вильнюсе. 1738—50. **7.** И. К. Глаубиц. Ворота базилианского монастыря в Вильнюсе. 1761. **8.** И. К. Глаубиц. Фасад церкви Котринос в Вильнюсе. 1741—46.



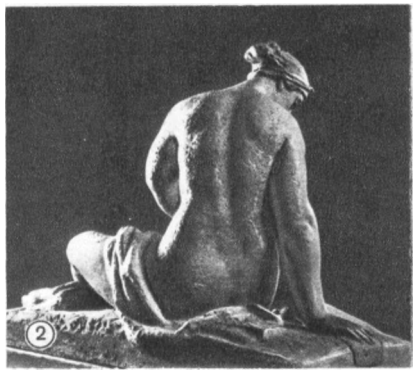


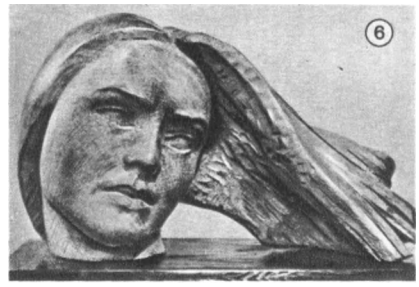


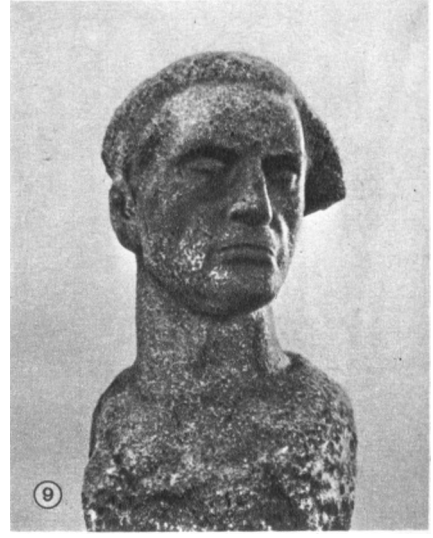




ЛИТОВСКАЯ ССР. Советская архитектура. **1.** Застройка жилого квартала в районе проспекта Раудоносёс Армиёс в Вильнюсе. 1962—63. **2.** Г. Валюшкис. Жилой дом на Антакальнисе в Вильнюсе. 1961—62. **3.** А. Вайвада, А. Зейдотас. Кафе «Тарту» в Каунасе. 1962. **4.** А. Микенас, В. Дичюс. Кафе «Тульпе» в Каунасе. 1960—61. **5.** В. Бейга. Обстановка номера в гостинице «Камаяк» в Конакри (Гвинея). 1962. **6.** В. Батиса. Кафе «Таурас» в Вильнюсе. 1961. **7.** А. и В. Насвитис. Гостиница «Няринга» в Вильнюсе. 1960. Холл. **8.** А. и В. Насвитис. Кафе «Няринга» в Вильнюсе. 1956—59. **9.** Э. Урбонене, А. Стапулёнис. Столовая «Шяшупе» в Вильнюсе. 1960.

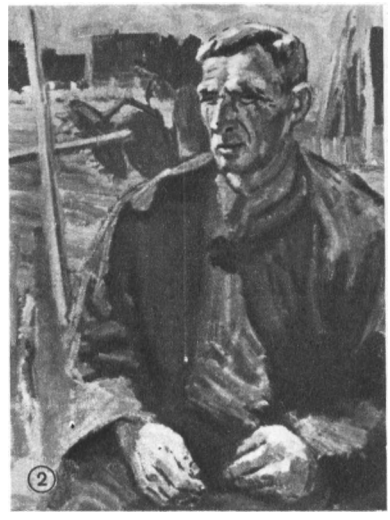


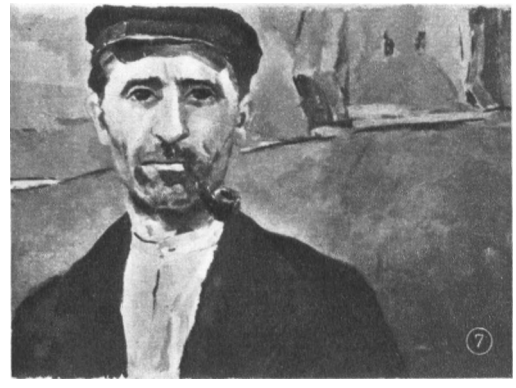




ЛИТОВСКАЯ ССР. Советская скульптура. **1.** Ю. Микенас. Памятник М. Мельникайте в городе Зарасай. Бронза, гранит. 1947—55. **2.** Ю. Кедайнис. «Отдых». Гипс. 1959. **3.** П. П. Александравичюс. Портрет Й. Кузминскиса. Бронза. 1941. **4.** Г. Йокубонис. Памятник жертвам фашизма в деревне Пирчюпис Варенского района. Гранит. 1960. **5.** Ю. Кедайнис. «Отдыхающая крестьянка» (рельеф). Глина. 1960—61. **6.** В. Вильджюнас. «Саломея Нерис». Дерево. 1960. **7.** Ю. Микенас. «Женщина с фруктами». Гипс. 1940—41. **8.** Р. Антинис. «Эгле — королева ужей». Бронза, гранит. 1960. Паланга. **9.** К. Киселис. Портрет Г. Борисы. Гранит. 1962. (№№ **3, 7, 9** — Художественный музей, Вильнюс).

ЛИТОВСКАЯ ССР. Советская графика. **1.** Й. Кузминскис. Иллюстрация к книге К. Боруты «Мельница Балтарагиса». Гравюра на дереве. 1945. **2.** В. Юркунас. Иллюстрация к книге Д. Пошки «Мужик Жемайтии и Литвы». Гравюра на линолеуме. 1962. **3.** Д. Тарабильдене. Иллюстрация к книге «Сто народных баллад». Граттаж. 1940. **4.** П. Раудуве. Иллюстрация к сборнику стихов Э. Межелайтиса «У подножия звёзд». Гравюра на дереве. 1959. **5.** А. Кучас. Иллюстрация к книге Айшбе «Бричка». Гравюра на дереве. 1938—46. **6.** Й. Кузминскис. Иллюстрация к книге «Избранное» А. Страздаса. Гравюра на дереве. 1955—57. **7.** А. Макунайте. Автопортрет. Гравюра на линолеуме. 1958. 8. Ю. Галкус. «Книга — лучший друг». Плакат. 1959. **9.** С. Красаускас. Иллюстрация к книге Э. Межелайтиса «Человек». Гравюра на дереве. 1963.





ЛИТОВСКАЯ ССР. Советская живопись. 1. К. Моркунас. «Утро». Витраж (зеркальное цветное стекло). 1960. Собственность автора. **2.** А. Гудайтис. Портрет рыбака Аугутиса. 1958. **3.** В. Мацкявичюс. «На стройке Каунасской ГЭС». 1960. **4.** В. Каратаюс. «Участники фестиваля». 1960. **5.** В. Гячас. «На базаре». 1959. **6.** В. Повилайтис. «Старый Каунас». 1959. **7.** Й. Шважас. «Рабочий». 1958. **8.** А. Стошкус. «Земля-Мать» (фрагмент). Витраж (колотое цветное стекло, скреплённое пластифицированным цементом). 1960—61. Собственность Министерства культуры СССР. (№№ **2—4, 6, 7** — Художественный музей, Вильнюс).

советской тематике. Во 2-й пол. 40-х — нач. 50-х гг. наибольшего успеха добились скульпторы (Ю. *Микенас*, Б. *Пундзюс*, Н. *Петрулис*, П. П. *Александравичюс*, П. *Римша*), создавшие ряд новых, жизнеутверждающих произведений, посвящённых истории и современности. В живописи наряду с портретом большое значение приобрела сюжетно-тематическая картина. Стала интенсивно развиваться книжная графика, гл. обр. иллюстрации к классической литовской литературе. Появились и иллюстрации к советской книге. Многим работам 2-й пол. 40-х — нач. 50-х гг. были, однако, свойственны недостатки, связанные с идеологией культа личности: поверхностно-стандартная трактовка новых важных тем, зачастую безликость художественного языка. После XX съезда КПСС (1956) укрепилась связь художников с народом, глубже и человечнее стали образы героической современности, выступила талантливая молодёжь. Скульпторы Л., осваивая традиции национальной пластической культуры, в т. ч. народного творчества, создали ряд самобытных и глубоких произведений. Таков исполненный в лучших традициях прибалтийской монументальной пластики, сделанный с подлинным пониманием специфических закономерностей этого вида искусства памятник жертвам фашизма в деревне Пирчюпис (Pirčiupis) Варенского района (скульптор Г. *Йокубонис*). Изображая преисполненную гнева и скорби старую мать, художник прибегает к простым, но точным средствам характеристики: резко поднятые брови и опущенный рот воспринимаются почти как символ негодования и боли. Психологически не менее выразительны судорожно сжатые руки, неподвижные, словно приросшие к земле ноги, очерчивающий фигуру напряжённый контур. Горизонтальные полосы — границы между блоками камня — делают фигуру более массивной, весомой, усиливают впечатление её скорбной неподвижности. Т. обр., психологизм статуи выражен во всей её пластической структуре.

П. Римша. „К. Донелайтис". Медальон. Гипс. 1955. Мемориальный музей П. Римши. Каунас.

Декоративная скульптура обогатилась выразительностью ритма и пространственной свободой [композиции Р. Антиниса (R. Antinis, p. 1898) и Н. Гайгалайте (N. Gaigalaitė, p. 1928) в *Паланге*]. Научились видеть пластически-красивое в повседневной жизни мастера бытового жанра (сочно вылепленные статуи и рельефы Ю. *Кедайниса*). Образы современников в скульптурных портретах (у К. Киселиса, K. Kisielis, p. 1926, и др.) приобрели интеллектуальную и духовную полноту.

Для живописи последних лет характерно стремление к обобщённым образам, воплощающим большие размышления художника о жизни, к декоративно-ритмической цельности композиции. В последний период удачные работы создали: в историческом жанре — А. Савицкас (A. Savickas, p. 1919); в бытовом жанре — С. Джякштас (S. Džiaukštas, p. 1928), В. Гячас (V. Gečas, p. 1931); в пейзаже — А. Петрулис (A. Petrulis, p. 1915), В. Повилайтис (V. Povilaitis, p. 1927) и др.; в портрете — В. Каратаюс (V. Karatajus, p. 1925), Й. Шважас (J. Švažas, p. 1925), П. Стаускас (P. Stauskas, p. 1919) и особенно А. *Гудайтис*, добивающийся эмоциональности портретного образа путём выразительной колористической характеристики человека и его окружения. Успехи архитектуры последних лет дали толчок интересным поискам в области монументальной живописи. Значительны достижения мастеров витража, создавших его новые разновидности: витраж из толстых шероховатых стёкол, скреплённых цементом («Земля-Мать» А. *Стошкуса*), настенный витраж (нередко с применением зеркального стекла, напр. «Утро» К. *Моркунаса*), рельефный витраж («Мир на родине» А. Стошкуса).

В. Юркунас. „Буду дояркой". Линогравюра. 1960.

Графики Л. добились больших успехов в оформлении книги: они чётко ощущают архитектонику страницы; изобразительные и декоративные элементы оформления отличаются ясной внутренней структурой; и по образному смыслу, и зрительно они органично связаны с текстом [иллюстрации В. Юркунаса, А. *Кучаса*, П. *Раудуве*, А. *Макунайте*, С. Красаускаса (S. Krasauskas, p. 1929) и др.]. Мастера эстампа — как представители старшего поколения (В. Юркунас, Й. Кузминскис, Д. *Тарабильдене*), так и молодые (А. Макунайте; В. Валюс,

V. Valius, p. 1930; Я. Б. Жилите, J. B. Žilytė, p. 1930; Р. Гибавичюс, R. Gibavičius, p. 1935, и др.) — за последние годы создали образы, воплощающие духовную силу народа, интенсивную внутреннюю жизнь человека. Декоративная обобщённость и мужественная экспрессия — плод смелых тональных контрастов и напряжённых линейных ритмов — отличают их произведения. Заметно прогрессируют и др. отрасли графики: промышленная графика, плакат (работы Ю. Галкуса, J. Galkus, p. 1932, и др.).

Декоративно-прикладное искусство советской Л., до середины 50-х гг. ориентировавшееся гл. обр. на традиции народного творчества, ныне тяготеет к современным формам, обусловленным функцией предмета, и к синтезу с архитектурой современного интерьера. За последние годы большие успехи достигнуты в проектировании массовой мебели, причём всё большее внимание уделяется образцам универсальной разборной мебели. Важное место в современном быту занимают керамика, текстиль. В этих областях успешно работают: Ю. *Бальчиконис*, А. Нарбутайте (A. Narbutaitė, p. 1922) — ковры; В. Дауётас (V. Daujotas, p. 1921), А. Стульгис (A. Stulgys, p. 1929) — ткани; Л. *Стролис*, Й. Микенас (J. Mikėnas, p. 1899)—посуда; А. Личкуте (A. Ličkutė, p. 1928) — настенная керамика. В украшениях из янтаря, где раньше преобладала шлифовка безотносительно к рисунку и фактуре материала, теперь выявляются его природные декоративные качества.

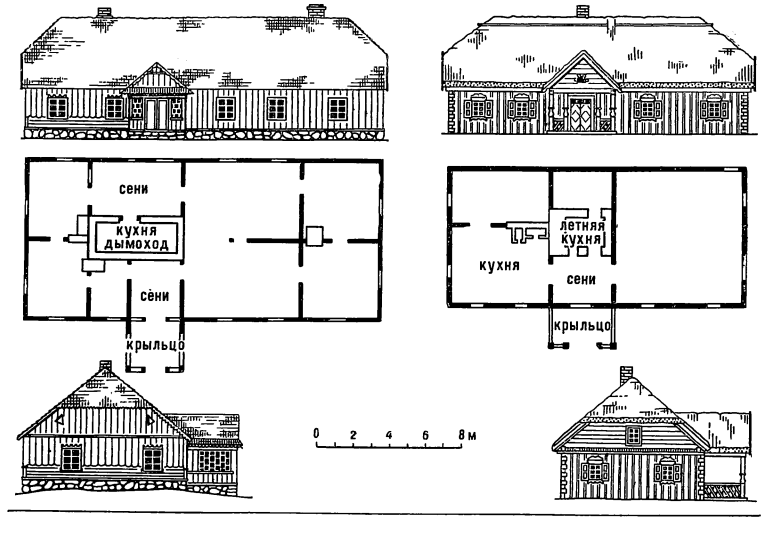
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Народная деревянная **архитектура** отличается простотой форм, строгой тектоникой, прочностью конструкций, подчёркнутой функциональностью. Главные сооружения традиционной крестьянской усадьбы — жилой дом и амбар — обращены к улице чаще торцом, реже—продольной стороной. Композиционная ось усадьбы перпендикулярна улице. Дом и амбар (поставленные параллельно или под прямым углом друг к другу) образуют пространство основного, чистого, двора, замыкая его с двух сторон. За ним расположен хозяйственный двор с хлевом, а в глубине усадьбы, вдали от других построек, находится гумно.

Известны два исторических типа литовского срубного жилища: «ну́мас» (numas), постройка с открытым очагом и главным входом с торца, и изба с глиняной печью и главным входом с продольной стороны. Нумас, известный с древности, имел асимметричный план и состоял из 3 — 6 помещений с отдельными внешними входами. Четырёхскатная крыша (составлявшая $^3/_4$ высоты нумаса) имела дымовое отверстие. Тип избы с глиняной печью сложился в 9—12 вв.

Примерно с 16 в. нумас стал всё чаще использоваться только как хлев, а из избы развились три типа жилого дома: «троба́» (troba), характерная для Жемайтии (западная Л.), «пирка́» (pirkia), распространившаяся в Аукштайтии (восточная Л.), и «стуба́» (stuba) — жилище Занеманского края (юго-западная Л.). Троба (с крышей, составляющей $^2/_3$ высоты дома) имеет прямоугольный план и состоит из 8—12 помещений; кроме глиняной печи, троба имеет кухню-дымоход (kaminas-virenė) с открытым очагом, расположенную между чистыми и хозяйственными сенями. Узкая и длинная в плане пирка состоит из 5—6 помещений, размещённых симметрично по отношению к поперечной оси; четырёхскатная, полувальмовая или двускатная крыша составляет $^1/_2$ высоты дома. Пирка богаче украшается резьбой, чем троба. Стуба включает 6—8 внутренних помещений, её центр занят кухней (virtuvė), крыша обычно двускатная. Своеобразны амбары, имеющие 1—6 внутренних помещений и портик с резными колонками на одном из фасадов. Просты и внушительны по формам большие гумна и сеновалы с низкими стенами и далеко выступающими навесами высоких крыш.

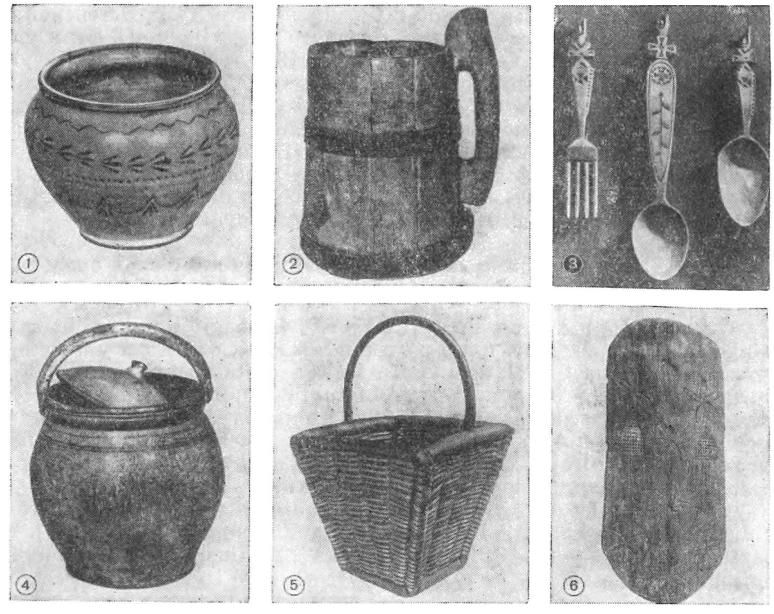
Жемайтская троба и аукштайтская пирка (сравнительная таблица).



Разнообразна планировка деревянных церквей. По внешнему облику они близки другим сельским

постройкам. Отдельно стоящие звонницы имеют прямоугольный или многоугольный план и каркасную конструкцию. Богато украшены резьбой мемориальные столбы-часовенки. Для наружного облика деревянных синагог характерны балконы (а иногда и сплошные галереи) второго яруса и резной орнаментальный декор (старая синагога в Юрбаркасе, Jurbarkas).

Народное **изобразительное искусство** (достигающая необычайной пластической выразительности деревянная скульптура, предназначавшаяся для часовенок, масляная живопись на деревянных досках, лубочная гравюра на дереве) до начала 20 в. было посвящено гл. обр. религиозной тематике. Однако на его памятниках лежит печать фольклорных представлений, в них воспроизводятся народные типы, находят отражение черты народного быта, порой звучат сатирические мотивы (статуэтки чертей).



Народное искусство. 1,4. Керамические сосуды. Деревянные изделия: 2. Гарнец. 3. Ложки и вилка. 5. Корзинка. 6. Лопатка прялки. (№№ 1, 2, 4—Шяуляйский историко-этнографический музей «Аушра». №№ 3, 5, 6 — Каунасский художественный музей).

Важной отраслью литовского народного **декоративно-прикладного искусства** является ткачество. Для тканых полотенец, покрывал, скатертей, ковриков, попон характерен спокойный ритм орнамента, состоящего из геометрических и растительных мотивов. Деревянные изделия (прялки, вешалки для полотенец, ковши и др.) отличают преобладание конструктивных начал над декоративными, рациональность и пластичность форм, простота силуэта, скупость резного декора. Главными типами керамических изделий являются сосуды (сдержанно украшенные углублённым, рельефным или полихромным орнаментом) и игрушки — стилизованные изображения людей, животных, птиц. К традиционным видам литовского народного искусства принадлежат художественная ковка (кресты, дверные ручки, ключи и т. п.) и орнаментальная живопись на мебели. В настоящее время народное декоративно-прикладное искусство продолжает развиваться, обогащаясь новыми образами, находя применение в современном интерьере. В целях его пропаганды и поощрения проводятся специальные выставки народного искусства.

Лит.: Общие работы.— [Гудинас П. и Юренас Э. (сост.)], Литовское изобразительное искусство, Вильнюс, 1954 (на литов. и рус. яз.); Jurginis J., Lietuvos meno istorijos bruožai, Vilnius, 1960.

Искусство Литвы до 1940

Дрэма В., Некоторые вопросы изучения литовского изобразительного искусства, «Искусство», 1954, № 4; Galaunė P., Vilniaus meno mokykla (1793—1831), Kaunas, 1928; Gumowski M., Wileńska szkoła medaljerska w XVI i XVII wieku, «Atheneum Wileńskie», Wilno, 1929, zeszyt 1—2, s. 72—87; Baltakevičius J., Lietuvos miestai, Šiauliai, 1932; [Galaunė P. (вступ. ст.)], L'art lithuanien. Un recueil d'images ..., Malmö, 1934; Bulaka M., L'art graphique lithuanien, [Rome], 1938; Vadovas po Lietuvą, Kaunas, 1938; Adomonis T., Dailės gyvenimo organizavimas Tarybų Lietuvoje 1918—1919 m., в кн.: Iš lietuvių kultūros istorijos, [t.] 3, Vilnius, 1961 (резюме на рус. яз.); его же, Lietuvos pažangioji dailė 1831—1863 m., в кн.: Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mosklo darbai. Istorija, [t.] 4, Vilnius, 1963 (резюме на рус. яз.).

Искусство советской Литвы

Архитектура.— Spelskis A., Miestų sodybinės statybos architektūra, Vilnius, 1955; Baršauskas J., Lietuviškos kolūkiečio sodybos architektūra, Vilnius, 1956; Peras J., Daugiabutis gyvenamasis namas, Vilnius, 1958; [Minkevičius J.], Lietuvos TSR interjerai, [Vilnius, 1963] (на литов. и рус. яз.); [его же], Naujoji Tarybų Lietuvos architektūra, [Vilnius, 1964] (на литов. и рус. яз.). Изобразительное и декоративно-прикладное искусство.— [Улоза В. (вступ. ст.)], Изобразительное искусство Литовской ССР. [Альбом], М., 1957; [Будрис С. и др. (сост.)], Выставка произ-

ведений скульпторов Литовской ССР, Латвийской ССР, Эстонской ССР. К межреспубликанской конференции мастеров... скульптуры в г. Риге. Каталог, [М.], 1958; [Галкус Ю. и Степанаускас П. (сост.)], Выставка литовского витража. Москва. 1961 г. [Каталог], [Каунас, 1961]; Jubiliejinė dailės paroda Didžiojo Spalio 40-mečiui paminėti. 1957. Katalogas, Vilnius, 1957 (на литов. и рус. яз.); [Jurėnas Ed. (сост.), Svičiulienė P. (вступ. ст.)], Grafika, Vilnius, 1960 (Lietuvių tarybinė dailė, на литов. и рус. яз.); Respublikinė dailės paroda Lietuvos TSR 20-mečiui paminėti. 1960. Katalogas, Vilnius, 1960 (на литов. и рус. яз.); [Budrys St.], Skulptūra, [Vilnius], 1961 (Lietuvių tarybinė dailė, на литов. и рус. яз.); [Gudynas P.], Tapyba, Vilnius, 1961 (Lietuvių tarybinė dailė, на литов. и рус. яз.); Lietuvių grafika. 1963. [Albumas], Vilnius, [1964] (на литов. и рус. яз.); Respublikinė taikomosios dekoratyvinės dailės paroda. Vilniaus valstybinis dailės muziejus. 1964. [Katalogas], [Vilnius, 1964](на литов. и рус. яз.).

Народное искусство

Архитектура.— Белинскис Ф. К., Литовское народное зодчество, М., 1960; [Bielinskis F., Čerbulėnas K., Šešelgis K.], Lietuvių liaudies menas. [Architektūra, kn. 1], Vilnius, 1957 (на литов. и рус. яз.).Декоративно-прикладное искусство.— Galaunė P., Lietuvių liaudies raižinių katalogas, Kaunas, 1927; Rukstelė A., Lietuvių tauto dailė, Kaunas, 1928; Galaunė P., Lietuvių liaudies menas, Kaunas, 1930; его же, Lietuvių liaudies skulptūros problemos, Kaunas, 1932; [Tamošaitis A. (сост.)], Sodžiaus menas, [kn.] 1—8, [Kaunas, 1931—39]; Glemžaitė M., Lietuvių liaudies drabužiai, Vilnius, 1955; [Galaunė P.], Lietuvių liaudies menas. [Medžio dirbiniai, kn. 1—2], Vilnius, 1956—58 (на литов. и рус. яз.); [Balčikonis J., Glemžaitė M., Kairiūkštytė-Jacinienė H., Mikėnaitė A.], Lietuvių liaudies menas. [Audiniai, kn. 1—2], Vilnius, 1957—62 (на литов. и рус. яз.); [Kulikauskienė R. ir Rimantienė R.], Lietuvių liaudies menas. [Senovės lietuvių papuošalai, kn. 1], Vilnius, 1958 (на литов. и рус. яз.); [Galaunė P.], Lietuvių liaudies menas. [Keramika], Vilnius, 1959 (на литов. и рус. яз.); [его же], Lietuvių liaudies menas. [Skulptūra, kn. 1], Vilnius, 1963 (на литов. и рус. яз.).

ГОРОДА. ПОСЁЛКИ

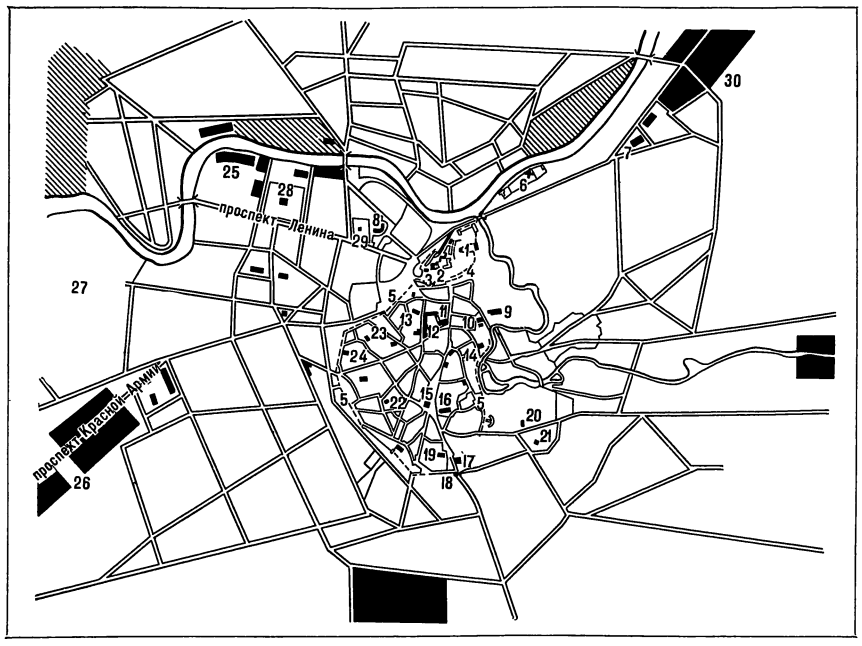
БИ́РЖАЙ (Biržai) — г., известен с 1415 как оборонный пункт с дер. замком. В 1662—63 получил регул. планировку (арх. Т. *Спинаускас*). Остатки **замка Радвилу** (конец 16 — нач. 17 вв., разрушен шведами в 1625 и 1656—57, реконструирован в 1662—69 Т. Спинаускасом и вновь разрушен в 1705). Здание гимназии (1931, В. *Жямкальнис-Ландсбергис*), банк (1932, М. *Сонгайла*), новые жилые и обществ. здания послевоен. периода.

Биржайский краеведч. музей, осн. в 1928: фрагменты арх-ры замка, произв. нар. иск-ва.

Лит.: Yčas M., Biržai, tvirtove, miestas ir kunigaikštystė, Kaunas, 1931; Ciechanowiecki A., Z dziejów budowy zamku w Birżach, «Kwartalnik architektury i urbanistyki» [Polska Akademia Nauk], Warsz., 1959, t 4, zeszyt 1—2. *К. Ч., Т. А.*

ВИ́ЛЬНЮС (Vilnius) — столица Литов. ССР (в 1918—1919 и с 1940). Возник на месте открытого раскопками поселения 5—8 вв. В 1323—1569 — столица Великого княжества Литовского. В 1920—39 был оккупирован Польшей, с 1939 — в составе Л. Ср.-век. г. развивался в долине р. Нярис возле замков: Верхнего (на горе Гедиминаса) и Нижнего (у её подножия). В 14—16 вв. к Ю.-З. от замков вырос «Старый г.» с веерообразным планом и запутанной сетью улиц. В 1503—22 В. был обнесён кам. стеной, в дальнейшем развивался за её пределами. В 17—18 вв. «Старый г.» приобрёл свой барочный облик. В 19 в. возникают новые р-ны с регул. планировкой. В послевоен. период велись восстановит. работы по ген. плану 1947—53 (арх. В. *Микучянис* и К. Бучас). С 1958 осуществляется проект реконстр. ст. части г. (арх. К. *Шешяльгис*, Ю. Шейбокас, С. Ласавицкас), разрабатывается новый ген. план В. (арх. В. Бальчюнас, Ю. Вашкявичюс, В. Микучянис, В. Шлижис). Во 2-й пол. 50-х — нач. 60-х гг. возникли крупные жилые массивы в р-не проспекта Раудоносёс Армиёс (Красной Армии), на Антакальнисе и др.

Остатки кам.-кирп. **Верхнего замка** (конец 14 или нач. 15 вв., на месте дер. замков 13 и 14 вв.). Готика: **ц. Микалояус** (2-я пол. 14 в., перестроена во 2-й пол. 18 в.; башня — 19 в.), **ц. и мон. бернардинцев** (пресбитерий и колокольня — 1525, 3-нефный зал ц. — конец 16 в., фронтон ц.— конец 17 в., корпуса мон.— сер. 16 в.), **ц. Онос** (окончена в 1580). Ренессанс: остатки гор. кам. стены (1503—22) с **воротами Аушрос,** колокольня кафедр. собора (начата в 1523, Аннус), б. дом капитула (16 в.), **ц. Миколо** (1594—1625, угловые башни и колокольня — 1662); **ансамбль ун-та** (2-я пол. 16—1-я четверть 19 вв.), включающий неск. внутр. дворов с лоджиями, ст. интерьеры — т. н. зал Смуглявичюса (2-я пол. 16 в., в дальнейшем перестраивался) с декор. живописью нач. 17 в. и П. *Смуглявичюса*, Колонный зал (1817, К. *Подчашинскис*),— а также здание обсерватории (барочная часть — 1753—58, Т. Жебровски; классицистич. пристройка — 1782—88, М. *Кнакфус*) и ц. Йоно (1527, первоначально готич. 3-нефная зальная; перестраивалась в духе барокко в нач. 17 в., а затем в 1738—50) с колокольней нач. 17 в. (реконструирована в 18 в.). Барокко: **ц. Казимеро** (1604—18, Й. Праховичюс и П. Бокша), капелла Казимеро при кафедр. соборе (1636, К. Тенкалла), **ц. Тересес** (1634—1650), **ц. Пятро ир Повило** (1668—76, Й. Заор), дворцы Слушку (1691—94) и Сапегу (1691—1769), **ц. Котринос** (конец 17 — нач. 18 вв.; фасады — 1741—46, И. К. *Глаубиц*), **ц. миссионеров** (1697—1730, реконструирована в 1750—57), ворота базилианского мон. (1761, И. К. Глаубиц). Классицизм: **кафедр. собор Станислово** (1777—1801, Л. *Стуока-Гуцявичюс*, затем М. Шульцас; в основе — готич. собор 15 в.), **ратуша** (1781—1799, Л. Стуока-Гуцявичюс; фундамент и подвалы готич. здания 15 или 16 вв.), **дворец генерал-губернатора** (ныне Дом офицеров; в 1825—32 перестроен Г. В. Гавриловым и К. Греготовичем по проекту В. П. Стасова, см. *РСФСР*; в основе—епископский дворец, 1792, Л. Стуока-Гуцявичюс), евангелическо-реформатская ц. (1830—35, К. Подчашинскис). Совр. период: мост Черняховского через р. Нярис (1952, арх. В. И. Аникин) со скульпт. группами (чугун) работы Ю. *Кедайниса*, Ю. *Микенаса*, Б. *Пундзюса*, Н. *Петрулиса*, Б. Бучаса и др.; кафе (1956—59) и гостиница (1960) **«Няринга»** (А. и В. *Насвитис*), **столовая «Шяшупе»** (1960, Э. Урбонене, А. *Стапулёнис*), эстрада в парке Вингис (жел.-бет., 1960, эст. арх. А. Котли, Х. Сепман, У. Гельпус, инж. Э. Пальман, Х. Орувээ), **кафе «Таурас»** (1961, В. Батиса; сграффито «Охота на зубров» — Л. Лочерис), **Ин-т проектирования гор. стр-ва** (1961, Э. *Хломаускас*), планетарий (1962, Й. Касперавичюс), ресто-



План центра Вильнюса: 1 — Верхний замок; 2—кафедральный собор (ныне Картинная галерея); 3—колокольня; 4 — стены Нижнего замка (не сохранились); 5 — городская стена (сохранилась частично); 6 — дворец Слушку; 7 —церковь Пятро ир Повило; 8 — церковь Юргё;9—церковь Онос и бернардинский ансамбль; 10 — ансамбль церкви Миколо и старого дворца Сапегу; 11 — церковь Йоно; 12 — университетский комплекс; 13 — дворец генерал-губернатора; 14 — Пречистенский собор; 15 — ратуша (ныне Художественный музей); 16—церковь Казимеро; 17 — церковь Тересес; 18— ворота Аушрос; 19 — базилианский монастырь; 20 — комплекс построек миссионеров; 21—церковь визиток; 22 — церковь Микалояус; 23— церковь Котринос; 24 — евангелическо-реформатская церковь; 25 — Институт проектирования городского строительства; 26—жилые массивы в р-не проспекта Раудоносёс Армиёс; 27—парк Вингис; 28—площадь Ленина; 29—площадь Черняховского; 30—жилой массив Антакальниса.

ран «Дайнава» (1962—63, проект А. У. Мирошина, интерьеры — А. Стапулёнис и Э. Цукерманас), клинич. больница (1964, Э. Хломаускас и З. Ляндсбергис). Пам.: И. Д. Черняховскому (1950, арх. Л. Г. Голубовский) и В. И. Ленину (1952, арх. В. Микучянис) — оба бр., гранит, скульптор Н. В. Томский (см. *РСФСР*); А. С. Пушкину (1955, скульптор Б. Вишняускас, арх. А. Насвитис), П. Цвирке (1948—59, скульптор Ю. Микенас, арх. В. Микучянис) и В. Мицкявичюсу-Капсукасу (1962, скульптор П. Вайвада, арх. Э. Тамошявичюс) — все бр., гранит.

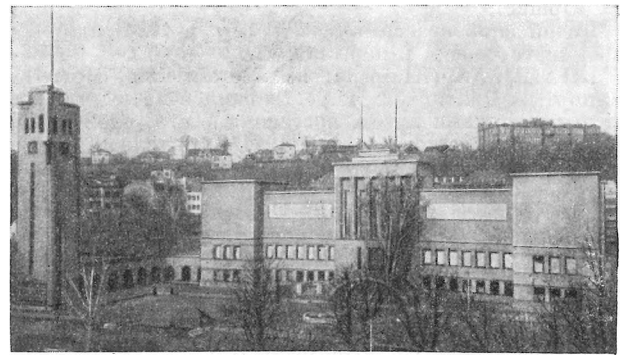
Вильнюсский художеств. музей, осн. в 1941, включает: центр. здание Художеств. м. (б. ратуша; колл. литов. нар. иск-ва, работы литов. худож. 20 в. и рус. худож. 19—20 вв.); Отдел прикл. иск-ва (в б. доме капитула); Карт. гал. (в здании б. кафедр. собора; собр. литов. иск-ва 16—19 вв. и зап.-европ. иск-ва 15—19 вв.). **Историко-этнографич. музей г. Вильнюса,** осн. в 1855 как Музей древностей: собр. археологич. находок, литов. изобразит. и прикл. иск-ва 15—18 вв., нумизматич. колл. **Постоянная Респ. строит. выставка** (в б. церкви Миколо), открыта в 1957. **Постоянная выставка мебели,** открыта в 1958.

Лит.: Гудинас П., Вильнюсский Государственный художественный музей, Вильнюс, 1958; Мацейка Ю., Гудинас П., Вильнюс. Путеводитель по городу, [Вильнюс, 1962]; [Jurginis J., Janikas A.], Vilnius. Architektūra iki XX amžiaus pradžios, [Vilnius], 1955 (на литов. и рус. яз.).

Ю. Б., Р. Я., Т. А.

КА́УНАС (Kaunas) — г., возник на месте открытых раскопками поселений 5 в. Упоминается в письм. источниках с 1280. В 13 — нач. 15 вв. был важным опорным пунктом в борьбе с крестоносцами. Быстро развивался в 15—17 вв. В 1919—40 — столица бурж. Л. В ср. века сев. р-н г. составляли замок (у слияния рек Нямунас и Нярис) и посад, юж. р-н — торговый посад (часть к-рого, «Нем. угол», имела прямоуг. сеть улиц) и порт. С В. город был защищён стеной, затем возникли вторая (15 в.) и третья (17 в.) гор. стены. По ген. планам 1847 и 1876 к В. от «Старого г.» возникла новая часть К. с регул. планировкой. В период 1919—40 К. развивался интенсивно, но без единого плана. По ген. плану 1958 (арх. П. Янулис) г. реконструируется, ведётся промышленное и жилищное строительство, выросли микрорайоны со сборными домами.

Остатки кам.-кирп. **замка** 13—17 вв. Готика: **ц. Витауто** (заложена в 1400, 3-нефная зальная, с трансептом и 8-гранной башней на зап. фасаде), **кафедр. собор Пятро ир Повило** (15 в., первоначально — 3-нефный зальный, в 17 в. превращён в базилику; оформление интерьера — после 1732, башня — 16—17 вв.), **ц. Микалояус** (2-я пол. 16 в., сильно перестроена), ц. Юргё (конец 15 в., 3-нефная зальная; пресбитерий с полигональной апсидой — 16 в.), корол. корчма на ул. Вильняус (2-я пол. 15 в., сильно перестроена), т. н. **Дом Перкуно** (15—16 вв.). Ренессанс: жилой дом № 71 по ул. Кузмос (конец 15 — нач. 16 вв.), **дворец Массальских** (нач. 17 в.), ц. Трейибес (начата в 1634). Барокко: **мон. камальдолийцев** в Пажайслисе (1667—1712, Л. Фредо, К. и П. Путини; роспись интерьера ц.— М. Паллони), **ц. иезуитов** (1666—1725, 3-нефная базилика с позднебарочным 2-башенным фасадом) с коллегиумом (18 в.). **Ратуша** (1542, Б. Хойновски, ренессанс; пристКаунас. Здание Исторического и Художественного музеев. 1931—36. Архитектор В. Дубенецкис.



ройка башни и реконстр. фасадов — 1771, Й. Матекерис, переход от барокко к классицизму). Каунасский музык. театр (1890—92, И. Галиневич; реконстр. зрит. зала и гл. фасада—1923, В. *Дубенецкис*; пристройка фойе и подсобных помещений —1932, В. *Жямкальнис-Ландсбергис*), псевдовизант. гарнизонный собор (1891—95, К. Х. Лимаренко). Период 1919—40: гостиница «Литва» (1923—25, В. Дубенецкис), **Литов. банк** (1924—28, М. *Сонгайла*, неоклассика) со скульпт. группой К. *Склерюса*, ансамбль **Литов. ветеринарной академии** (1930—31, Й. Ясюкайтис), **центр. почтамт** (1931—32, Ф. Визбарас); медицинский ф-т ун-та (ныне Каунасский медицинский ин-т; проект 1931), **здание Историч. и Художеств. м.** (1931—36)— оба В. Дубенецкис; **торгово-пром. палата** (ныне гор. б-ка; 1937—38, В. Жямкальнис-Ландсбергис), здание Дома офицеров (1937—39, С. Кудокас, Й. Ковальскис), **здание сберегат. касс** (ныне горисполком; 1936—40, А. *Лукошайтис*, Б. Эльсбергас и А. Функас). Сов. период: жилые массивы в р-не ул. Тунелё и др., вокзал (1949—53, П. А. Ашастин), **Каунасская ГЭС** (1956—59, арх. П. Л. Рыжик, инж. Д. Н. Хренов), **городок Литов. с.-х. академии** в Норейкишкесе (1960, Й. Навакас, К. Зикус и др.), кафе «**Тульпе**» (1960—61, А. Микенас и В. Дичюс) и «**Тарту**» (1962, А. Вайвада и А. Зейдотас).

Монумент. скульптура: пам. С. Даукантасу (бр., бетон, 1924) и Й. Басанавичюсу (бр., гранит, 1930) — оба Ю. *Зикарас*; пам. М. Петраускасу (бр., гранит, 1937, Б. *Пундзюс*); «Книгоноша» (1928—39, Ю. Зикарас) и «Сеятель» (1939, Б. Бучас) — оба бр., гранит; «Водоноска» (цемент, 1939—40, Б. Пундзюс); пам. Ф. Э. Дзержинскому (бр., бетон, 1947, С. Д. Меркуров, см. *РСФСР*); пам. С. Нерис (1955, Б. Бучас) и В. Мицкявичюсу-Капсукасу (1958, В. Жуклис) —оба бр., гранит.

Каунасский художеств. музей им. М. К. Чюрлёниса (до 1936— Карт. гал. им. М. К. Чюрлёниса, в 1936—40 — М. культуры им. Витаутаса Великого, в 1940—44— Каунасский м. культуры), осн. в 1921, открыт в 1925: коллл. литов. изобразит. и декор.-прикл. иск-ва 16—20 вв., литов. нар. иск-ва 17—20 вв., др.-егип., кит. и япон. иск-ва, зап.-европ. иск-ва 16—20 вв., русского искусства 19—20 вв.; богатейшее собрание произведений М. К. *Чюрлёниса*.

Лит.: [Зелюкас В.], Каунас, [Вильнюс, 1958]; Гульбинскене А., Чернецкис В., Кежинайтис П., Каунас, Вильнюс, 1962; Bičiūnas V., Kaunas. 1030—1930, Kaunas—Marijampolė, 1930; Kairiūkštytė-Jaciniené H., Baršauskas J., Pažaislis, Vilnius, 1960 (резюме на рус. и англ. яз.). *В. З., Т. А.*

КЕДА́ЙНЯЙ (Kėdainiai) — г., упоминается с 1372. Быстро развивался с 16 в. Готич. **ц. Юргё** (1403, первоначально 3-нефная зальная; перестроена в 1758), **евангелическо-реформатская ц.** (1627—54, ренессанс); химич. комбинат (1959—63, инж. Д. М. Зуев и В. С. Меринов), 2 жилых массива на ул. Тарибинес Армиёс (1961—62, А. Балинскайте, и 1962—64, А. Мишкинене и В. Юршис).

Кедайнский краеведч. музей, осн. в 1924: пам. первобытного, декор. и нар. иск-ва. *Ю. Б., Р. Я., Т. А.*

КЛА́ЙПЕДА (Klaipėda; нем. Мемель, Memel) — г.-порт на Балтийском море. Сложился на месте открытого раскопками литов. поселения 7 в. С 1252— опорный пункт крестоносцев. В 1257 К. вошла в ганзейский союз. В 16—19 вв. сложилась регул. сеть улиц. От ст. застройки сохранились остатки замка на Куршской Няринге (17—18 вв.), кварталы кам. складов (старейшие—18 в.), здания магистрата (начато в 1770) и театра (начато в 1875).

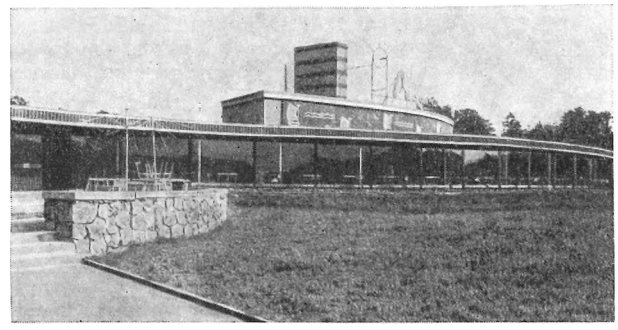
До 1920 К. входила в состав Германии, в 1920—23— «вольный г.». В послевоен. период в центре г. созданы зелёная зона и Советская пл. с 9-этажным Домом культуры (1959—63, А. Микенас), к Ю. и В. от ст. части г. выросли жилые и пром. массивы. В 1962 разработан ген. план г. (арх. В. С. Ревзин и П. Янулис).

Клайпедский краеведч. музей, осн. в 1946: пам. первобытного и нар. иск-ва.

Лит.: Sembritzki J., Geschichte der Stadt Memel, 2. Aufl., [s. l.], 1926; Pukys P., Klaipėda, Vilnius, 1959 (буклет на англ. яз.); [Mešys J.], Klaipėda, [Vilnius, 1963] (на нем. яз.). *И. М., Т. А.*

НАУЁЙИ-АКМЯ́НЕ (Naujoji Akmenė) — пос. гор. типа (с 1952) в Мажейкском р-не, крупный центр производства стройматериалов. Застраивался с 1947 1—3-этажными зданиями по регул. плану 1947—53 (авторы проекта К. *Шешяльгис* и К. Бучас). *И. М.*

ПАЛА́НГА (Palanga) — г. на Балтийском море. Место неолитич. стоянки; поселение 9—10 вв. н. э.; упоминается с 1253. С нач. 18 в. известен как курорт.



Паланга. Столовая „Васара". 1962. Архитектор А. Эйгирдас.

Дворец Тышкевича (ныне Дом творчества худож. и Музей янтаря; окончен в 1898, Ф. Шехтен) с парком пейзажного типа (разбит в 1885), столовая «Васара» (1962, А. Эйгирдас). Монумент.-декор. скульпт. композиции: «Эгле—королева ужей» (1960, Р. Антинис), «Юрате и Каститис» (1961, Н. Гайгалайте)—обе бр., гранит.

Музей янтаря, осн. в 1963.

Лит.: Кяулейкис Л., Паланга, пер. с литов., 2 изд., Вильнюс, 1961. *В. З., Т. А.*

ТИ́ТУВЕНАЙ (Tytuvėnai) — г. (с 1956) в Кяльмеском (Кельмеском) р-не. Осн. магнатом Андрюсом Валавичюсом **мон. бернардинцев** (ансамбль в стиле барокко): мон. корпуса и ц.—1614—39 (руководил стр-вом Томас Касперас), 2-башенный гл. фасад ц.— 1759—71, клуатр — 1771—73, часовня — 1771—75; в интерьере ц.— гробница Андрюса Валавичюса (мр., после 1616).

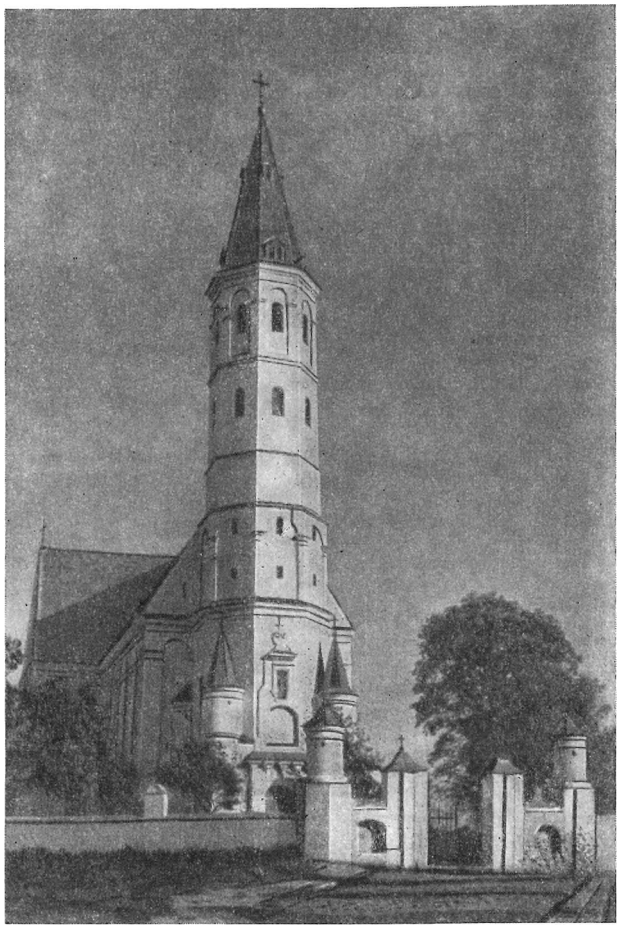
Лит.: Абрамаускас С. С. и Зволинскас Г. Н., Архитектурный ансамбль в Титувенай, в кн.: Архитектурное наследство, [вып.] 8, М., 1957. *К. Ч., Т. А.*

ТРА́КАЙ (Trakai) — г., расположен среди Тракайских озёр. Упоминается с 1377. В 14—15 вв.— великокняж. резиденция. Остатки **замка на п-ове** (13 в.); **замок на о-ве** озера Гальве (2-я пол. 14 — нач. 15 вв., реставрирован в 1960), состоящий из предзамкового двора и собственно замка с дворцом (соедин. донжоном два 3-этажных корпуса); **ц. Витауто** (1409, перестроена в 18 в. в стиле барокко); дворец Тышкевичей (1896, Й. Хусс); кинеса (храм караимов; дер., 1-я пол. 19 в.). В сов. период сооружены мн. жилые дома, гостиница-ресторан для туристов (1960—63, А. Китра).

Тракайский музей, осн. в 1948: пам. первобытного, ср.-век. и нар. иск-ва.

В 4 *км* от Т.— **Сенейи-Тракай**, во 2-й четверти 14 в.— одна из резиденций Гедиминаса. Остатки земляных валов и рвов б. замка.

Лит.: Медонис Ар., Тракай, [Вильнюс, 1957]; Orda J., Trakų pusiasalio pilis, «Valstybinės LTSR architektūros paminklų apsaugos inspekcijos metraštis», t. 2, Vilnius, 1960. *А. Я., Т. А.*



Церковь Пятро ир Повило в Шяуляе. 1595—1625.

ШЯУЛЯЙ (Šiauliai) — г., впервые упоминается в «Ливонской хронике» под 1236. Регул. планировка Ш. сложилась в 19 в. В годы Великой Отечеств. войны г. был почти полностью разрушен. Восстановлен и развивается по ген. плану 1952 (арх. К. Бучас). **Ц. Пятро ир Повило** (1595—1625, ренессанс; башня надстроена в 1879); типовые здания райисполкома (1951) и Дворца культуры (1961).

Шяуляйский историко-этнографич. музей «Аушра», осн. в 1923: первобытное, изобразит. (17—20 вв.) и нар. иск-во.

Лит.: Puzinas J., Šiaulių miestas. Istoriniai bruožai, Šiauliai, 1930. *В. З., Т. А.*

ЭЛЕКТРЕ́НАЙ (Elektrėnai) — пос. гор. типа в Тракайском р-не. Возник при Литов. гос. районной электростанции (проект 1959, гл. инж. В. Н. Трусов). Застраивался с 1960, пос.— с 1962. Застроен по принципу свободной, функционально обоснованной планировки 4—5-этажными жилыми домами из крупных жел.-бет. панелей (ген. план 1960, арх. Б. *Касперавичене-Палукайтите* и К. Бучас). Первое типовое здание 2-этажной ср. школы с применением сборного жел.-бет. каркаса (Л. Мардосас; в интерьере — кам. мозаика «Мир», 1963, М. Юшкевичюте-Мачюлене), Дом культуры, ресторан.

Лит.: Keršys J., VRES—Tarybų Lietuvos septynmečio švyturys, [Vilnius, 1962] (на литов. и рус. яз.). *И. М., Т. А.*

ХУДОЖНИКИ. АРХИТЕКТОРЫ

АЛЕКСАНДРА́ВИЧЮС (Aleksandravičius), Пятрас Повилас Повило* [р. 8(21).X.1906, с. Вартай, Капсукский р-н] — скульптор. Уч. в Каунасской художеств. школе (1928—33) у Ю. *Зикараса*. С 1940 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.: «В раздумье» (гипс, 1936, Каунасский художественный м.), бюст Й. Кузминскиса (бр., 1941, Художеств. м., Вильнюс), статуя Ю. Жемайте (медь,1950, ГТГ), пам. Л. Ивинскису в г. Куршенай (Шяуляйский р-н; бр., 1958).

Лит.: Umbrasas J., Petras Aleksandravičius, [Vilnius], 1961 (резюме на рус. и англ. яз.).

БАЛЬЧИКО́НИС (Balčikonis), Юозас Юозо (р.12.I. 1924, с. Гедрайтине, Паневежский р-н) — художник текстиля. Уч. в Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—50). Преподавал там же в 1950—51, с 1951 — в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Работы: 5 орнамент. ковров и 16 декор. тканей для павильона Литов. ССР на Всесоюзной с.-х. выставке в Москве (1952—53); ворсовые ковры «Паситесь, коровушки» (1960), «Мир» (1962) — оба шерсть, Художеств. м., Вильнюс.

Соч.: Audinių raštai, Vilnius, 1961; также в *лит.* при очерке.

БЕЛИ́НСКИС (Bielinskis), Феликсас Казё [р. 5(18). II.1904, с. Винупис, Паневежский р-н] — архитектор и историк арх-ры. Уч. в Литов. ун-те в Каунасе (1925—1931) у М. *Сонгайлы*. В 1944—46 — гл. арх. Каунаса. В 1944—50 преподавал в Каунасском ун-те. Работы: стадион в парке Ажуолинас (1935—36) и три гимназии (1938—39) — в Каунасе.

Соч.: в *лит.* при очерке.

ВАЛЮ́ШКИС (Valiuškis), Гедиминас Станислово (р. 24.I.1927, Каунас)—архитектор. Уч. в Вильнюсском художеств. ин-те (1946—51). С 1963 — гл. арх. Вильнюса. Работы: управление завода силикатного кирп. в Вильнюсе (1952—54), пам. М. Мельникайте в г. Зарасай (1955, скульптор Ю. *Микенас*), разработка серий типовых жилых домов 1—431 и 1—318 (1955—57, с соавторами), эксперимент. жилой дом в р-не Антакальниса в Вильнюсе (1962), 32-квартирный дом в г. Кедайняй (1962, совм. с Э. Тамошявичюсом).

ВЕНОЖИ́НСКИС (Vienožinskis), Юстинас Винцо [17(29).VI.1886, хутор Матаучизна, Рокишкский р-н — 29.VII.1960, Вильнюс] — живописец. Уч. в студии Юхневича в Москве (1904—05) и в краковской АХ (1909—14) у В. Вейса (см. *Польша*). Участник революции 1905. В 1923—25 — председатель Об-ва деятелей литов. иск-ва. Первый председатель Союза литов. худож. (1935—36). В 1919—20 организовал Курсы рисования в Вильнюсе и Каунасе (с 1922 — Каунасская художеств. школа); преподавал в Каунасской художеств. школе (1922—29 и 1935—40; в 1922—24 — директор), частной студии (1930—32) и Вильнюсском художеств. ин-те (1940—41, 1944—51). Произв.: портрет Э. Веножинскене (1911, собственность семьи В.), автопортрет (1936, Каунасский художеств. м.), портреты писателей К. Боруты (1943, Художеств. м., Вильнюс) и А. Венуолиса-Жукаускаса (1954, Союз писателей Литов. ССР, Вильнюс).

Соч.: Litauens konst, Malmö, 1931 (в соавторстве с П. Галауне).

Лит.: Justinas Vienožinskis. Dailės paroda. 1961. Katalogas, Vilnius, 1961 (на литов. и рус. яз.)

ГЛАУБИЦ (Glaubitz, Glaubicz), Иоганн Кристоф (ум. 30.III.1767, Вильнюс) — архитектор. С 1738 работал в *Вильнюсе* (отстройка после пожара евангелич.-аугсбургской ц., 1738—43, и др. работы).

Лит.: Lorentz St., J. K. Glaubitz architekt wileński XVIII w., Warsz., 1937 (резюме на нем. яз.).

* Отчества даются в литовской форме.

ГРИ́БАС (Grybas), Винцас Юргё [21.IX (3.X). 1890, с. Пелянай, Шакяйский р-н — 3.VII.1941, расстрелян фашистами в Юрбаркасе] — скульптор. Участник Октябрьской революции 1917. Уч. в рисов. школе в Варшаве (1909—12) у П. Велёньски, в Каунасской художеств. школе (1923—25) у К. *Склерюса* и в Париже (1925—27) в студии Э. А. Бурделя (см. *Франция*). Произв.: бюст С. Даукантаса (Каунасский художественный м.) и пам. ему же в пос. Папиле (Мажейкский р-н)— оба бр., 1930; монумент «Жемайтис» в Расяйняе (Расейняй; 1933—34) и пам. В. Кудирке в Кудиркос-Науместисе (Шакяйский р-н, 1934) — оба бетон, мр. крошка.

Лит.: A d o m o n i s T., Vincas Grybas, [Vilnius], 1959.

ГРИНЦЯ́ВИЧЮС (Grincevičius; по-польски Х р ы н ц е в и ч, Hryncewicz, Людвик), Людвикас (1717—10.X.1783, Вильнюс) — архитектор позднего барокко. Работы: 2-башенный фасад и гл. алтарь доминиканской ц. в Волынцах (БССР, 1764—66), доминиканские ц. в Расяйняе (Расейняй; 1776—83) и Впрбалисе (Вилкавишкский р-н, 1783).

Лит.: M o r e ł o w s k i M., Znaczenie baroku wileńskiego, Wilno, 1940.

ГУДА́ЙТИС (Gudaitis), Антанас Мартино [р. 16(29). VII.1904, Шяуляй] — живописец. Уч. в Каунасской художеств. школе (1926—29) и в Париже (1929—33)— в Нац. консерватории иск-в и ремёсел, в академии Жюлиана у А. Лота, в академии Коларосси и в студии Н. С. Гончаровой. Входил в группу «Арс», был одним из создателей Союза литов. художж. С 1940 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.: «Труд» (1929), «Раздел земли в 1940 году» (1955, Историко-революц. м., Вильнюс), портрет рыбака Аугутиса (1958, Художеств. м., Вильнюс).

Лит.: Antanas Gudaitis. Dailės parodos katalogas, Vilnius, 1964 (на литов. и рус. яз.).

ГУЦЕ́ВИЧ — по-литовски *Стуока-Гуцявичюс*.

ДА́МЕЛИС (Damelis; иначе Д а м е л ь, Damel, Иван, Ян, Иоганн), Йонас [1780, Митава, ныне Елгава, Латв. ССР — 18(30). VIII.1840, Минск, ныне БССР] — живописец. Окончил Вильнюсский ун-т (1809), где уч. у П. *Смуглявичюса* и Й. *Рустемаса*. В 1809—20 преподавал там же. В 1820—22 был в ссылке в Тобольске. С 1822 работал в Минске. В 1836 посетил Петербург. Работал гл. обр. в историч. жанре. Произв.: «Павел I освобождает из плена Костюшко» (санаторий в Михайловском Моск. обл.), «Разбитые войска Наполеона в Вильнюсе» (акв. эскиз для литогр., собр. П. Галауне, Каунас), рис. на темы нар. быта (Каунасский художеств. м.), портрет ксендза Ф. Н. Голаньски (ок. 1812, Нац. м., Познань).

Лит.: О р л о в а М., Искусство Советской Белоруссии. Очерки. Живопись. Скульптура. Графика, М., 1960 (имеется библиогр.).

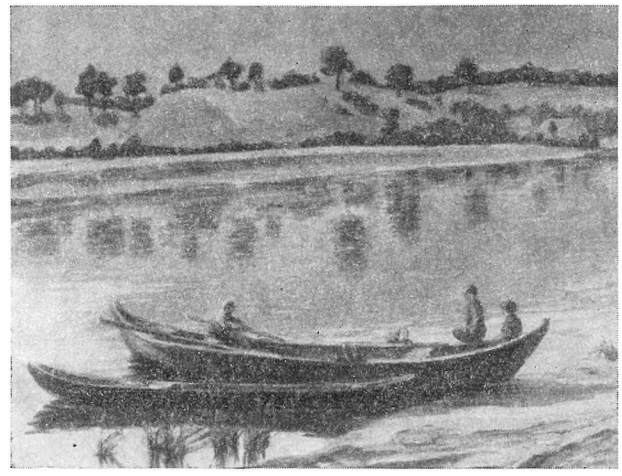
ДА́МЕЛЬ — по-литовски *Дамелис*.

ДМАХА́УСКАС (Dmachauskas; по-русски Д м о х о в с к и й, Викентий; по-польски Д м о х о в с к и, Dmochowski, Винценты), Винцас [1807, с. Ногородовичи, Гродненская обл., БССР —10(22).II.1862, Вильнюс] — живописец-романтик, в осн. пейзажист. Уч. в Вильнюсском ун-те (1826—30) у Й. *Рустемаса*. В 1831—37 работал в Вост. Пруссии, затем в Л. Произв.: «Родина», «Река Нярис близ Веркяя» — в Карт. гал., Вильнюс; «Вечер на берегу Нямунаса» (Историко-этнографич. м. города Вильнюса).

ДУБЕНЕ́ЦКИС (Dubeneckis; по-русски Д у б е н е ц к и й, Владимир Иосифович), Владас [25.VIII (6.IX). 1888, Барнаул, РСФСР — 10.VIII. 1932, Кёнигсберг, Восточная Пруссия, ныне Калининград, РСФСР] — архитектор и театр. художник. Уч. в петерб. АХ (1906—14) у Л. Н. Бенуа (см. *РСФСР*). С 1919 работал в Л. Преподавал в петроградской АХ (1917—18) и Каунасской художеств. школе (1921—32). Арх. работы — в *Каунасе*. Оформил спектакли «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1925), «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно (1925), «Лоэнгрин» Р. Вагнера (1926), «Сильвия» Л. Делиба (1928) и др.— в Гос. театре, Каунас.

Лит.: B a r š a u s k a s J., J a l o v e c k a s R., Prof. V. Dubeneckis, «Mokslas ir gyvenimas», Vilnius, 1958, № 12.

ЖМУЙДЗИНА́ВИЧЮС (Žmuidzinavičius), Антанас Йоно [р. 19(31).X.1876, с. Сейрияй, Лаздийский р-н]— живописец, гл. обр. пейзажист. Уч. в Варшаве — в художеств. школе Е.А. Золотарёва (1898—1901) и у В. Герсона (см. *Польша*; 1899—1900), в Париже — в академии Коларосси (1905—06) и академии Витти (1906) у



А. Ж м у й д з и н а в и ч ю с. „Воспитанники Нямунаса". 1927. Каунасский художественный музей.

Э. Англады (см. *Испания*). Один из организаторов Первой литов. художеств. выставки в Вильнюсе. В 1907—34— председатель Литов. художеств. об-ва. Преподавал в Каунасской художеств. школе (1926—40), Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—51), Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе (1951—53), Каунасском политехнич. ин-те (1953—57). Произв.: «Уборка картофеля» (1906), «Нямунас перед грозой» (1912), «Воспитанники Нямунаса» (1927), «Две сосны» (1930)—все в Каунасском художеств. м.; цикл картин «Здесь будет Каунасское море» (с 1953).

С о ч.: Paletė ir gyvenimas, Vilnius, 1961.

Лит.: [M a c k o n i s J.], Antanas Žmuidzinavičius, Vilnius, 1957 (на литов. и рус. яз.).

ЖУ́КАС (Žukas), Стяпас Адольфо [5(18).XI.1904, с. Дубенишкяй, Аникщяйский р-н — 6.V.1946, Каунас] — график-сатирик. Уч. в Каунасской художеств. школе (1923—29) у А. Гальдикаса и Ю. *Веножинскиса*. С конца 20-х гг.— участник подпольного революц. движения. В 1933 был одним из организаторов нелег. сатирич. ж. «Šluota» («Метла»). В 1940—41 — гл. редактор ж. «Šluota», председатель оргкомитета Союза сов. художж. Л. Произв.: альбом карикатур «Лица и маски» (1933—36, изд. в 1939); «Вперёд, за родину и за мой кошелёк! Уничтожай!» (тушь, 1940), «Пособник оккупантов — палач литовского народа» (карикатура на Плехавичюса; тушь, акв., 1943), «Подхалимы» (тушь, 1945), «Гитлеризм без маски» (тушь, акв., 1945) — все в Художеств. м., Вильнюс.

Лит.: Stepas Žukas. Dailės darbų paroda. Katalogas, Vilnius, 1951; Stepas Žukas, Vilnius, 1954.

ЖЯ́МКАЛЬНИС-ЛА́НДСБЕРГИС (Žemkalnis-Landsbergis), Витаутас Габриэлё [р. 14(26).II.1893, с. Линкаучяй, Йонишкский р-н] — архитектор. Уч. на арх. ф-те Рижского политехнич. ин-та (1913—16) и в Корол. выс-

шей школе арх-ры в Риме (1922—25) у М. Манфреди. В 1925—44 жил в Л., в 1944—59—в Зап. Германии и Австралии, в 1959 вернулся в Л. Работы названы в ст. *Биржай* и *Каунас*.

Соч.: Liaudies namų uždaviniai ir jų projektavimas, «Technika», Kaunas, 1928, № 4 (резюме на итал. яз.).

Лит.: Lukošaitis A., Peras J., Kleinas M., V. Žemkalnio-Landsbergio 70-metis, газ. «Kauno tiesa», 1963, vasario 26 d., № 48.

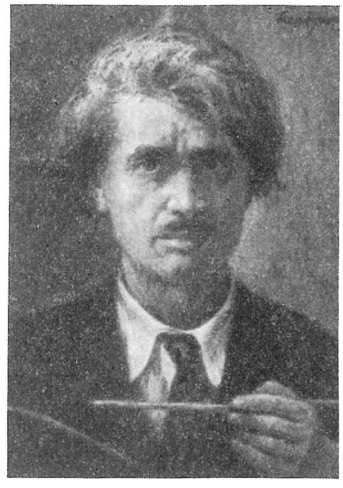
ЗИКАРАС (Zikaras), Юозас Виктоpo [6(18).XI. 1881, с. Палюкай, Паневежский район — 10.XI.1944, Каунас]— скульптор. Учился в Вильнюсе (1904—06) в рисов. школах Ю. Монтвилы и И. П. Трутнева и в Петербурге — в школе Об-ва поощрения художеств (1907—10) у И. И. Андреолетти и в АХ (1910—16) у Г. Р. Залемана и В. А. Беклемишева (см. *РСФСР*). С 1918— в Л. Преподавал в художественной школе (1929—40) и школе прикл. и декор. иск-ва (1940—41)—в Каунасе. Произв.— назв. в ст. *Каунас*, а также: «Безработный» (гипс, 1906, не сохранилось), барельеф «На большаке» (гипс, 1920, Художеств. м., Вильнюс), «Книгоноша» (бр., 1928, Краеведч. м., Паневежис), надгробие М. К. Чюрлёниса (цемент, бр., 1933) на кладбище Расу в Вильнюсе.

Ю. Зикарас. „Книгоноша". Бронза, гранит. 1928—39. Каунас.

Лит.: Budrys St., Juozas Zikaras..., Vilnius, 1960; Juozo Zikaro... parodos katalogas, Kaunas, 1961.

ЙОКУБОНИС (Jokūbonis), Гедиминас Альбино (р. 8.III.1927, Купишкис) — скульптор. Уч. в Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1946—51) и Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе (1952) у Ю. *Микенаса*. Произв.: «Председатель колхоза» (бр., 1957, Художеств. м., Вильнюс); пам. жертвам фашизма в деревне Пирчюпис (Варенский район; 1960, совм. с арх. В. Габрюнасом; Ленинская премия, 1963), портрет учителя математики Й. Янулёниса (1962, Художественный м., Вильнюс)—оба гранит.

П. Калпокас. Автопортрет. 1939. Художественный музей. Вильнюс.



Лит.: Budrys St., G.Jokūbonis, Vilnius, 1963.

КАЛПОКАС (Kalpokas), Пятрас Пятро [19(31).III. 1880, хутор Мишкинес, Рокишкский р-н — 5.XII.1945, Каунас] — живописец. Уч. у Я. Валтера и В. Пурвита (оба см. *Латв. ССР*) в Митаве (ныне Елгава), художеств. школе В. Блюма в Риге, художеств. училище в Одессе (1898—1900) и у А. Ажбе (см. *Словения*) в Мюнхене (1905—08). В 1908, 1912—14 и с 1921 работал в Л., в 1908—12 и 1914—15— в Швейцарии, в 1915—21— в Италии. В 1927 посетил Италию. Преподавал в художеств. школе (1921—40), школе прикл. и декор. иск-ва (1940—41), ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—45)— в Каунасе. Произв.: автопортреты 1906 и 1921, «Осенью» (1921) — все в Каунасском художеств. м.; «Старушка из Паланги» (1929, Каунасское отд. Госбанка); автопортрет (1939), портрет С. Нерис (1945) — в Художеств. м., Вильнюс.

Соч.: Tarybos technikos vadovėlis, Kaunas, 1930.

Лит.: Гудинас П., Калпокас, М., 1957; Gudynas P., Kalpokas R., Petras Kalpokas, [Vilnius], 1956.

КАСПЕРАВИЧЕНЕ-ПАЛУКАЙТИТЕ (Kasperavičienė-Palukaitytė), Бируте Броняус (р. 16.V. 1926, с. Людвинавас, Капсукский р-н) — архитектор. Уч. в Каунасском ун-те (1944—50). Работы: ген. план пос. *Электренай*; проекты планировки 5-го (застроен в 1960) и 10-го (застроен в 1961—63) жилых кварталов в р-не проспекта Раудоносёс Армиёс в Вильнюсе.

КЕДАЙНИС (Kėdainis), Юозас Юстино [р. 18(31). XII.1915, с. Каралюнишкис, Купишкский район] — скульптор. Уч. в Каунасской художеств. школе (1933—1939) у Ю. *Микенаса* и Ю. *Зикараса*. Педагог: Каунасский ин-т прикл. и декор. иск-ва (1946—51), Художеств. ин-т Литов. ССР в Вильнюсе (с 1951). Произв.: рельеф «Трущая картофель» (дер., 1941; кованая медь, 1958; оба варианта — собственность автора), «Бригадир» (бр., 1949, Художеств. м., Вильнюс), группа «Учащаяся молодёжь» (чугун, 1952, совм. с Ю. Микенасом) на мосту Черняховского в Вильнюсе, «Колхозный конюх» (бр., 1957, Каунасский художеств. м.); рельефы — «На взморье» (гипс, 1959, кафе «Няринга», Вильнюс), «Отдыхающая крестьянка» (мр., 1960—61, собственность автора); статуя «Отдых» (чугун, парк в Друскининкае; в гипсе — с 1959).

Лит.: Budrys St., Juozas Kėdainis, [Vilnius], 1960 (резюме на рус. и англ. яз.).

КНАКФУС (Knackfuss, Knakfus), Мартин (1742, Вулька, Польша — 1821, Вильнюс) — архитектор. С 1777— проф. арх-ры в Вильнюсской академии (с 1781 — Гл. школа Великого княжества Литов.). Работы: дворец Витингофа (1790), дом Бжостовского и др.—в *Вильнюсе*; дворец в Паэжеряе Вилкавишкского района (1796—99).

М. Кнакфус. Здание обсерватории Вильнюсского университета. 1782—88.

Лит.: Drėma V., Materiały do działalności architekta Marcina Knakfusa, «Biuletyn historii sztuki», Warsz., 1964, № 3.

КУЗМИНСКИС (Kuzminskis), Йонас Миколо [р. 1(14). XII.1906, с. Бетигала, Расяйнский (Расейнский) р-н]— график. Уч. в Каунасской художеств. школе (1927—33). С 1958 — председатель Правления СХ Литов. ССР. С 1963—секретарь Правления СХ СССР. С 1944 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.: «Косарь» (1933), илл. к «Мельнице Балтарагиса» К. Боруты (1945) и к «Избранному» А. Страздаса (1955—57) — гр. на дер.; цикл «Вильнюс» (гр. на дер., линолеуме, кожимите, 1942—57), портрет М. К. (гр. на дер., 1962).

Лит.: Корсакайте И., Йонас Кузминскис, М., 1964; Jonas Kuzminskis... Grafikos darbų paroda... Katalogas, Vilnius, 1956.

КУ́ЧАС (Kučas), Антанас Аполинаро [р. 11(24).I. 1909, с. Дейкишкяй, Биржайский р-н] — график. Уч. в Каунасской художеств. школе (1929—35). Педагог: Каунасский ин-т прикл. и декор. иск-ва (1944—51), Художеств. ин-т Литов. ССР в Вильнюсе (с 1951). Произв.: илл. к «Бричке» Айшбе (1938—46) и «Снохе» Ю. Жемайте (1963) —гр. на дер.; цикл «Промышленный пейзаж Литовской ССР» (мягкий лак, акватинта, 1960).

Лит.: [G u d y n a s P.], Antanas Kučas. Grafika, Vilnius, 1960 (на литов. и рус. яз.).

ЛУКОША́ЙТИС (Lukošaitis), Адольфас Юргё [р. 30. VIII(12.IX).1906, Петербург] — архитектор. Уч. в Литов. ун-те в Каунасе (1926—34) у М. *Сонгайлы*. Председатель Правления СА Литов. ССР (1945—54). Педагог: Каунасский ун-т (1944—50), Вильнюсский художеств. ин-т (1946—47), Каунасский политехнич. ин-т (с 1951). Работы — назв. в ст. *Каунас*, а также больница с поликлиникой в Мариямполе (ныне Капсукас; 1936—39) и школа в Расяйняе (Расейняй; 1939—40).

МАКУ́НАЙТЕ (Makūnaitė), Альбина Йоно (р. 1.IV. 1926, с. Падайнупис, Каунасский р-н) — график. Уч. в Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—50) у А. *Кучаса*. Произв.: «Старушка» (1954), автопортрет (1958), цикл «Песня ржи» (1959), илл. к сб. литов. нар. сказок «Королева Лебедь» (1961, изд. в 1962), цикл «Портреты колхозников» (1962) — все линогр.

Лит.: [K r u k a i t ė R.], Albina Makūnaitė. Grafika, Vilnius, 1964 (на литов., рус., англ. и франц. яз.).

МАЦКЯ́ВИЧЮС (Mackevičius), Витаутас Стасё [р. 1(14).I.1911, Шяуляй] — живописец и график. Уч. в Каунасской художеств. школе (1928—35) у П. *Калпокаса* и К. *Склерюса* и в Париже (1938—39). С 1933— участник подпольного революц. движения, выступал как политич. карикатурист в нелег. сатирич. ж. «Šluota» («Метла»). Председатель Правления СХ Литов. ССР (1956—58). С 1945 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе (с 1953 — ректор). Произв.: «Раздел земли» (1940, не сохранилось); «Партизаны» (1946), «1919 год в Литве» (1957), «На стройке Каунасской ГЭС» (1960), «Повстанцы 1863 года» (1963) — все в Художеств. м., Вильнюс.

Лит.: G u d y n a s P., Vytautas Mackevičius, [Vilnius], 1961 (резюме на рус. и англ. яз.); Vytautas Mackevičius. Dailės parodos katalogas, Vilnius, 1961 (на литов. и рус. яз.).

МИКЕ́НАС (Mikėnas), Юозас Йокубо [р.30. I(12.II). 1901, хутор Скардупис, Даугавпилсский р-н, Латв. ССР—23.X.1964, Вильнюс]—скульптор, живописец, акварелист, рисовальщик. Уч. в Каунасской художеств. школе (1921—26) у Ю. *Веножинскиса* и К. *Склерюса* и в Париже (1928—31)—в Нац. консерватории иск-в и ремёсел и в студиях скульпторов Ш. Деспио (см. *Франция*) и М. Жимона. В 1932—34—участник выставок группы «Арс». Педагог: Каунасская художеств. школа (1931—40), Художеств. ин-т Литов. ССР в Вильнюсе (с 1940). Произв.— назв. в ст. *Вильнюс* и *Кедайнис*, а также: «Резчик по дереву» (1937—38, Каунасский художеств. м.), «Литва» (статуя для павильона Л. на Всемирной выставке в Нью-Йорке, 1939), «Женщина с фруктами» (1940—41, Художеств. м., Вильнюс) — все гипс; «Победа» (совм. с арх. И. Д. Мельчаковым и С. С. Нанушьяном; бр., 1946, Братское кладбище, Калининград), пам. М. Мельникайте в г. Зарасай (совм. с арх. Г. *Валюшкисом*; бр., гранит, 1947—55).

Лит.: Б о г д а н а с К., Юозас Микенас, М., 1961; Выставка произведений... Ю. Микенаса. Каталог, М., 1962; Ч е р в о н н а я С., Микенас, Л.—М., 1963; B u d r y s St., Juozas Mikėnas, Vilnius, 1961 (резюме на рус. яз.).

МИКУЧЯ́НИС (Mikučianis), Владисловас Пятро [Владислав Петрович; р. 26.VI(9.VII).1913, Петербург] — архитектор. Уч. в Ленингр. ин-те инж. коммун. стр-ва (1932—37) у Л. А. Ильина (см. *РСФСР*). В 1945—1961 — гл. арх. Вильнюса. С 1949 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР. Автор ген. планов г. Зеленодольска (Тат. АССР, 1939) и *Вильнюса*.

МОРКУ́НАС (Morkūnas), Казис Йоно (р.4.III.1924, пос. Жежмаряй, Кайшядорский р-н) — мастер витража. Уч. в Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1946—51) у С. *Ушинскаса* и Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе (1951—52), где преподаёт с 1952. Произв.: «Утро» (зерк. цв. стекло, 1960, собственность автора), «Пирчюпис» (колотое цв. стекло, скреплённое пластифициров. цементом, 1961, собственность Министерства культуры Литов. ССР).

НАСВИ́ТИС (Nasvytis), Альгимантас Казё и Витаутас Казё (оба р. 8.IX.1928, Каунас) — архитекторы, братья. Уч. в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе (1946—52), где Витаутас Н. преподаёт с 1953. Работы названы в ст. *Вильнюс*.

ПЕ́РАС (Peras), Йокубас Гиршо [р. 4(17).V. 1900, с. Пашвитинис, Пакруойский р-н] — архитектор. Уч. в Литов. ун-те в Каунасе (1922—27) у М. *Сонгайлы* и К. Василяускаса. С 1947 преподаёт в Каунасском политехнич. ин-те. Работы: электротехнич. завод «Эльфа» (1947—49) и здание Госплана Литов. ССР (1948—49) — в Вильнюсе; застройка пос. завода «Пяргале» (1950—52) в Каунасе.

С о ч.: Daugiabutis gyvenamasis namas, Vilnius, 1958.

ПЕТРУ́ЛИС (Petrulis), Наполеонас Йоно [р.1(14).VIII. 1909, с. Айкинишке, Рокишкский р-н] — скульптор, гл. обр. портретист. Уч. в Каунасской художеств.школе (1925—31) у Ю. *Веножинскиса*, К. *Склерюса* и Ю. *Зикараса*. С 1944 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.— назв. в ст. *Вильнюс*, а также «Четыре коммуниста» (совм. с Б. Вишняускасом; гипс, 1950, Художеств. м., Вильнюс).

Лит.: [G u d y n a s P. ir J a k š t a s S.], Skulptorius Napoleonas Petrulis. Dailės darbų paroda... Katalogas, Vilnius, 1959 (на литов. и рус. яз.).

ПОДЧАШИ́НСКИС (Podčašinskis; по-польски П о д ч а ш и н ь с к и, Podczaszyński, Кароль; по-русски П о д ч а ш и н с к и й, Карл Иванович), Каролис [7.XI. 1790, с. Жирмуны, Гродненская обл., БССР— 26.III(7.IV). 1860, Вильнюс] — архитектор-классицист. Уч. в Вильнюсском ун-те (1813—14), в петерб. АХ (1814—16), в 1817—19 — в Италии и Париже у Ж. Б. Рондле и Ж.Н.Л. Дюрана. В 1819—31 возглавлял кафедру арх-ры Вильнюсского ун-та. Работы — назв. в ст. *Вильнюс*, а также дворец в с. Яшюнай (Эйшишкский р-н, 1824—28).

С о ч.: Nomenklatura architektoniczna..., Warsz., 1843 (2 wyd.—1854); Dzieje budownictwa, [Warsz.], 1856; Początki architektury..., t. 1—3, [Warsz.], 1828—56.

Лит.: G a l a u n ė P., Vilniaus meno mokykla (1793—1831), Kaunas, 1928.

ПРАПУОЛЯ́НИС (Prapuolenis), Йонас Винцо [р. 1(14).III.1900, с. Тупикай, Шакяйский р-н] — художник мебели и интерьера. Уч. в Каунасской художеств. школе (1923—28) и в Нац. консерватории иск-в и ремёсел в Париже (1934—36). Преподавал в школе прикл. и декор. иск-ва (1940—41), ин-те прикл. и декор. иск-ва (1945—48), техникуме прикл. иск-ва им. С. Жукаса (1948—56) — в Каунасе. Создал ок. 80 комплектов мебели.

Лит.: Йонас Прапуолянис. Выставка художеств. мебели. Каталог, Вильнюс, 1960 (на литов. и рус. яз.).

ПУ́НДЗЮС (Pundzius), Бронюс Йоно [2(15).VIII. 1907, с. Певянай, Мажейкский р-н — 11.IV. 1959, Вильнюс] — скульптор. Уч. в Каунасской художеств. школе (1926—29) у К. *Склерюса* и в Нац. высшей школе декор. иск-в в Париже (1933—38). Преподавал в школе прикл. и декор. иск-ва (1940—41), ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—51) — в Каунасе, Художеств. ин-те Литов. ССР (1951—59) — в Вильнюсе. Произв.— назв. в ст. *Каунас* и *Вильнюс*, а также группа «Штурм» (бр., 1946, Братское кладбище, Калининград).

Лит.: Mikėnas J., Bronių Pundzių prisiminus, в сб.: Literatūros ir meno metraštis. 1960, Vilnius, 1960.

РА́УДУВЕ (Rauduvė), Пятрас Антано [р.5(18).IX. 1912, с. Баукай, Пасвальский р-н] — график. Уч. в Каунасской художеств. школе (1932—37) у А. Гальдикаса. Произв.: «Каунасское депо» (гр. на дер., 1937), цикл «Знаки зодиака» (линогр., 1943—44); илл. к «Аникщяйскому бору» А. Баранаускаса (1949) и «У подножия звёзд» Э. Межелайтиса (1959) — гр. на дер.

Лит.: Petras Rauduvė. Grafikos paroda. Katalogas, Vilnius, 1962 (на литов. и рус. яз.); [U l o z a V.], Petras Rauduvė, Vilnius, 1964 (на литов., рус., франц. и англ. яз.).

РИ́МША (Rimša), Пятрас Симано [11(23).XI.1881, с. Науджяй, Вилкавишкский р-н — 2.X.1961, Каунас] — скульптор. Уч. на курсах Об-ва поощрения художеств (1900—02) и у П. Велёньски (1902—03) — в Варшаве, в парижской АХ (1903—04) у А. Мерсье, в краковской АХ (1905—06) у К. Лащки, в школе Об-ва поощрения художеств в Петербурге (1909—11). Один из организаторов Первой литов. художеств. выставки в Вильнюсе и Литов. художеств. об-ва (1907). В 1914—19 работал в Москве, Смоленске и др. рус. гг. С 1919—в Л. Произв.: «Литовская школа» (гипс, 1906, Каунасское отд. Госбанка), «Пахарь» (гипс, 1907, Художеств. м., Вильнюс); бр. медальоны—«Ю. Жемайте» (1926, Каунасский художеств. м.), «Литовской книге 400 лет» (1947), «К. Донелайтис» (1955, оба—Художеств. м., Вильнюс).

Й. Рустемас. Автопортрет. Картинная галерея. Вильнюс.

Лит.: Будрис С., Пятрас Римша, М., 1961; [Karužienė V.], Petras Rimša, Kaunas, 1956.

РУ́СТЕМАС (Rustemas; по-польски Рустем, Rustem, Рустим, Rustim, Ян), Йонас [1762, Стамбул, Турция—9(21).VI.1835, Вильнюс]— живописец и рисовальщик. Уч. в Варшаве у Я. П. Норблина (см. *Польша*) и в корол. живописных мастерских у М. Бачарелли и в Германии (1788—90). Преподавал в Вильнюсском ун-те (1798—1831). Произв.: 3 автопортрета, «Бабушка с внучкой», рис. из жизни крестьян и горожан — все в Карт. гал., Вильнюс; портреты неизвестной женщины и начальника почты в Вильнюсе — оба в Каунасском художеств. м.

Лит.: Tatarkiewicz W., O Wileńskiej szkole malarstwa, «Południe», Wilno, 1921, s. 3—18; Drėma V., Jono Rustemo realizmas, газ. «Literatūra ir menas», Vilnius, 1955, № 27.

РУСЯ́ЦКАС (Ruseckas; по-польски Русецки, Rusiecki, Канут), Канутас [1800, с. Стебейкяй, Паневежский р-н — 9(21).VIII.1860, Вильнюс] — живописец. Уч. в Вильнюсском ун-те (1818—21) у Й. *Рустемаса*, Дж. Саундерса и К. Ельскиса, в Париже (1821—22) у Г. Летьера и в АХ, в Риме (1823—25) у В. Камуччини и Б. Торвальдсена (см. *Дания*). В 1825—27 путешествовал по Италии. С 1831 работал в Вильнюсе, в 1834—48 преподавал рисунок и живопись в дворянском ин-те. Произв.: «Смеющийся итальянец» (1823), «Клятва карбонариев» (1822—26), «Охота на зубров» (1843), портрет Болеслава Р. (1843), «Жница» (1845), «Литовка с вербами» (1847) — все в Карт. гал., Вильнюс.

Лит.: Kanutas Ruseckas. Dailės darbų parodos katalogas, Vilnius, 1961.

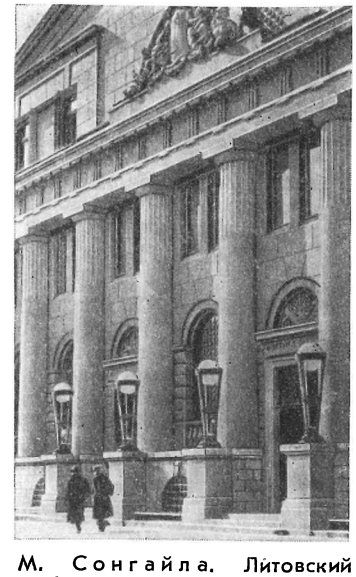
СКЛЕ́РЮС (Sklėrius; Склерюс-Шклерис, Sklėrius-Šklėris), Каетонас [15(27).VII.1876, с. Кунигишкяй, Рокишкский р-н — 14.I.1932, Каунас] — акварелист и скульптор. Работал в обл. портрета и пейзажа. Уч. в Училище Штиглица в Петербурге (1896—1903) у скульптора М. А. Чижова (см. *РСФСР*). В 1904—18 работал в Лиепае и Таллине, с 1918 — в Л. Преподавал в художеств. школе в Таллине (1918) и Каунасской художеств. школе (1922—32, в 1925—29 — директор). Произв.: акв. «Старый эстонец» (1916) и «Лодка» (1931), портрет Й. Басанавичюса (барельеф; гипс, 1924)— все в Каунасском художеств. м.

Лит.: Kairiūkštis V., Kajetonas Sklėrius-Šklėris, Kaunas, [1938].

СМУГЛЯВИЧЮС (Smuglevičius; Шмуглявичюс, Šmuglevičius; по-польски Смуглевич, Smuglewicz, Францишек), Пранас [6.X.1745, Варшава — 6(18).IX. 1807, Вильнюс] — живописец-классицист. Уч. у отца — живописца Лукаша С. и у Ш. Чеховича. В 1763—84 уч. (сначала у А. Марона, с 1766 — в АХ) и работал в Риме. В 1784—97 работал в Варшаве. В 1797—1807 — проф. живописи и рис. в Вильнюсском ун-те. В 1800—01 посетил Петербург, где участвовал в создании росписей Михайловского замка. Произв.: «У марокканского императора», «Посольство скифов у Дария», «Юдифь», «Смерть Виргинии», «Агриппина переносит останки своего мужа на родину», «Литовские крестьяне», портрет Грановской, «Голова старика», цикл акв. «Архитектурные виды старого Вильнюса» (1785) — все в Карт. гал., Вильнюс; портрет семьи Прозор (Нац. м., Варшава), «Присяга Костюшко» (Нац. м., Познань); росписи т. н. зала С. в Вильнюсском ун-те.

Лит.: Drėma V., Pranas Šmuglevičius, газ. «Literatūra ir menas», Vilnius, 1955, № 51; Ryszkiewicz A., Z twórczości Franciszka Smuglewicza i jego kręgu..., «Biuletyn historii sztuki», Warsz., 1957, № 1 (резюме на франц. яз.).

СОНГА́ЙЛА (Songaila; по-русски Сангайло, Михаил Александрович), Миколас Александро [24.VIII (5.IX).1874, имение Кузьмино Псковской губ.—12. IX.1941, Каунас] — архитектор. Уч. в петерб. АХ (1894—1903). Преподавал в Политехнич. ин-те в Петербурге (1908—15) и Литов. ун-те в Каунасе (1921—41). Работы— назв. в ст. *Каунас* и *Биржай*, а также: здание физико-химич. ф-та Литов. ун-та в Каунасе (1925, не сохранилось); банки в городах Утена (1932), Паневежис (1932), Таураге (1935), Мажейкяй (1937—38).



М. Сонгайла. Литовский банк в Каунасе. 1924—28.

Соч.: Vytauto Didžiojo universiteto fizikos-chemijos institutas, «Technika», 1933, № 7 (резюме на франц. яз.)

СПИНА́УСКАС (Spinauskas; по-польски Спиновски, Spinowski, Теофиль), Теофилис — архитектор. В нач. 1650-х гг. уч. в Нидерландах и Франции. Работы — назв. в ст. *Биржай*, а также: реконстр. крепости в Слуцке (ныне в БССР, 1658), проект гор. плана и фортификац. работы в Кёнигсберге (ныне Калининград, РСФСР; 1660).

СТАПУЛЁНЕНЕ-КИСЛАУСКА́ЙТЕ (Stapulionienė-Kislauskaitė), Лигия Александро [р. 28.VII.1928, Арёгала, Расяйнский (Расейнский) р-н] — архитектор-проектировщик интерьера и мебели. Уч. в ун-те (1948—50) и политехнич. ин-те (1951—54) — в Каунасе. Работы: комплект мебели (1958) для Дворца культуры в Науёйи-Акмяне; совм. с А. Стапулёнисом — мебель и интерьеры 1-, 2- и 3-комнатной экспериментальных квартир (экспонировались в 1961).

СТАПУЛЁНИС (Stapulionis), Альгимантас Клемо (р. 10.VIII.1929, Шяуляй) — архитектор-проектировщик интерьера и мебели. Уч. в ун-те (1948—50) и политехнич. ин-те (1951—54) — в Каунасе. Работы — назв. в ст. *Вильнюс* и *Стапулёнене-Кислаускайте*, а также: интерьеры Пост. выставки мебели (1960) и Респ. выставки прикл. иск-ва в парке Вингис (1960) — в Вильнюсе.

СТО́ШКУС (Stoškus), Альгимантас Владо (р. 24.V. 1925, Каунас) — мастер витража. Уч. в Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—50) у С. *Ушинскаса*. С 1950 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.: «Мир на родине» (1960, Художеств. м., Вильнюс), «Земля-Мать» (1960—61, собственность Министерства культуры СССР), фрагмент композиции «Праздник дружбы» (1962, собственность СА СССР)— все из колотого цв. стекла, скреплённого пластифицированным цементом.

СТРО́ЛИС (Strolis), Людвикас Антано [р. 19.VIII (1.IX). 1905, с. Ганькяй, Радвилишкский р-н] — художник-керамист. Уч. в Каунасской художеств. школе (1926—29) и Нац. консерватории иск-в и ремёсел в Париже (1930—33) у М. Маня. Педагог: Курсы керамики при Гос. палате сельского х-ва (1933), художеств. школа (1934—40), школа прикл. и декор. иск-ва (1940—41, директор), ин-т прикл. и декор. иск-ва (1944—51; в 1944—46 — директор) — в Каунасе; Художеств. ин-т Литов. ССР (с 1954) — в Вильнюсе. Работы: декор. ваза «Флора» (1938, Каунасский художеств. м.), кувшин для вина со змеевидной ручкой (1954, Художеств. м., Вильнюс).

Лит.: Микенас И., Людвикас Стролис, М., 1960.

СТУ́ОКА-ГУЦЯ́ВИЧЮС (Stuoka-Gucevičius; по-польски Гуцевич, Gucewicz, Вавжинец), Лауринас [5.VIII.1753, с. Мигонис, Купишкский р-н — 29.XI (10.XII).1798, Вильнюс] — архитектор-классицист. Уч. в Вильнюсской академии (1773—78) у М. *Кнакфуса* и в Париже (1778—80) у Ж. Ж. Суфло и К. Н. Леду (оба см. *Франция*). В 1780 посетил Рим. В 1793 и 1796—98 — проф. Гл. школы в Вильнюсе. Участник восстания Т. Костюшко (1794). Работы — назв. в ст. *Вильнюс*, а также дворец Массальских в с. Веркяй под Вильнюсом (1770—90).

Лит.: Budreika E., Architektas Laurynas Stuoka-Gucevičius, Vilnius, 1954.

ТАРАБИЛЬДЕНЕ (Tarabildienė), Домицеле Казё [р. 13(26).IV.1912, с. Андрёнишкис, Аникщяйский р-н] — график, живописец и скульптор. Уч. в Каунасской художеств. школе (1930—35) у Ю. *Зикараса* и в Нац. высшей школе декор. иск-в в Париже (1937—39) у П. Ф. Никлоса. Работает преим. в обл. книжной илл. Произв.: илл. к кн. «Сто народных баллад» (граттаж, 1940), цикл линогр. «Комсомол на стройке Каунасской ГЭС» (1960), «Рябинушка» (линогр., 1963).

Лит.: Dūda A., D. Tarabildienės jubiliejus, «Pergalė», Vilnius, 1962, № 4.

УШИ́НСКАС (Ušinskas), Стасис Юозо [р. 8(21).VII. 1905, Пакруоис] — мастер витража, художеств. стекла и театр. художник. Уч. в Каунасской художеств. школе (1925—29) и в Париже (1929—33) у Ф. Леже (см. *Франция*). Преподавал в художеств. школе (1933—40), ин-те прикл. и декор. иск-ва (1940—41, 1944—51) и политехнич. ин-те (1954—57) — в Каунасе; Художеств. ин-те Литов. ССР (1951—54) — в Вильнюсе. Произв.: витражи «Клайпеда» и «Строитель» в торгово-пром. палате в Каунасе (1939—40); ваза-аквариум (1956), декор. ваза «Утренняя звезда» (1957)—обе стекло, Художеств. м., Вильнюс.

ХЛОМА́УСКАС (Chlomauskas), Эдуардас Юляус (р. 8.I.1927, Каунас) — архитектор. Уч. в ун-те (1947—50) и политехнич. ин-те (1951—53) — в Каунасе. Работы — в *Вильнюсе*.

Лит.: Вашкевичус И., Дом проектировщиков в Вильнюсе, «Архитектура СССР», 1962, № 11.

ЧЮРЛЁНИС (Čiurlionis), Микалоюс Константинас Константино [Николай Константинович; 10(22).IX.1875, Варена — 28.III(10.IV).1911, Пустельник Миньски, Варшавское воеводство] — живописец и композитор. Уч. живописи в рисов. школе Я. Каузика (1902—05) и художеств. училище (1905) у К. Стабровски — в Варшаве. До 1906 работал в Варшаве, в 1906—08 — в Вильнюсе, в 1908—09 — в Петербурге, с 1909 — в Л. и Польше. В 1911 вошёл в объед. «Мир искусства» (см. *РСФСР*). Произв. (все в Каунасском художеств. м. им. Ч.): «Истина» (1905), «Надежда» (автопортрет; 1904—06)— оба пастель; «Сказка» (триптих, 1907), «Сказка королей» (1907), «Сказка о за́мке» (1909), «Жемайтские кресты» (1909), циклы «Знаки зодиака» (1907), «Зима» (1907), «Весна» (1907), «Соната солнца» (1907), «Соната весны» (1907), «Соната моря» (1908), «Соната звёзд» (1908) — все бумага, темпера.

Соч.: M. K. Čiurlionis. Apie muziką ir dailę. Laiškai, užrašai ir straipsniai, Vilnius, 1960.

Лит.: [Venclova A.], M. K. Čiurlionis, Vilnius, 1961 (на литов., рус., англ. и франц. яз.).

ШЕШЯ́ЛЬГИС (Šešelgis), Казис Казё [р. 9(22).I. 1915, с. Жеймяй, Рокишкский р-н] — архитектор. Уч. в Каунасском ун-те (1936—43) у М. *Сонгайлы*. Педагог: ун-т (1945—50), политехнич. ин-т (с 1951) — в Каунасе. Работы — назв. в ст. *Науёйи-Акмяне* и *Вильнюс*, а также: ген. планы Паневежиса (1947—53) и Кедайняя (1962, с В. Милюкштисом), дом отдыха на 50 мест в Паланге (1955), проект реконстр. ст. части Каунаса (1958—61, с В. Юркштасом и С. Чершкуте).

Соч.: Kolūkių gyvenviečių planavimas, [Vilnius], 1951 (в соавторстве с М. Клейнасом и В. Зубовасом); также в *лит.* при очерке.

ШИЛЕ́ЙКА (Šileika), Йонас Винцо [20.VI(2.VII). 1883, с. Ядагоняй, Шакяйский район — 27. X. 1960, Каунас] — живописец, гл. обр. портретист и пейзажист. Уч. в 1905—06 в Католич. ун-те Вальпараисо (Чили), в 1906—10 в Художеств. ин-те в Чикаго у Дж. Вандерпула, Ф. М. Фрира и Л. Бетса, в 1911—13 в Мюнхене в художеств. школе Г. Грёбера и в АХ у К. фон Марра. В 1914 посетил Москву и Париж. В 1915—21 работал в США. Преподавал на Курсах рисования (1921—22) и в художеств. школе (1922—40) — в Каунасе; Вильнюсской художеств. школе (1940—41), Каунасском ин-те прикл. и декор. иск-ва (1944—51). Произв.: «Нямунас у Бруже» (1914, Каунасский художеств. м.); портреты— Ю. Жемайте (1920, банк Бренса, Чикаго), Ю. Науялиса (1924, Каунасский художеств. м.), З. Петравичюса (1950, Художеств. м., Вильнюс).

Лит.: Budrys St., Lietuvių dailės veteranas, «Pergalė», Vilnius, 1958, № 7.

ШКЛЕ́РЮС (Šklėrius) — иначе *Склерюс*.

ЮРКУ́НАС (Jurkūnas), Витаутас Миколо [р. 19. V (1.VI).1910, с. Виндейкяй, Укмергский р-н] — график. Уч. в Каунасской художеств. школе (1929—35) у А. Гальдикаса и М. В. Добужинского (см. *РСФСР*). С 1945 преподаёт в Художеств. ин-те Литов. ССР в Вильнюсе. Произв.: «Мать с ребёнком» (1936), циклы «Рыбаки» (1938—39) и «Зверства фашистских оккупантов» (1945—1946), «Буду дояркой» (1960), илл. к «Мужику Жемайтии и Литвы» Д. Пошки (1947, 1959—62) — все линогр.

Лит.: Юркунас [Каталог выставки в Москве], [М., 1962]; Скуратов И., Художник поэтического дара (На выставке

произведений В. Юркунаса), «Искусство», 1963, № 6; [K u z m i n s k i s J.], Vytautas Jurkūnas. Raižiniai, Vilnius, 1958 (на литов. и рус. яз.); Vytautas Jurkūnas. Grafikos darbų paroda. Katalogas, Vilnius, 1960.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Вильнюсский ун-т (в 1578—1781 — Вильнюсская академия, в 1781—95 — Гл. школа Великого княжества Литов., в 1795—1803—Гл. вильнюсская школа), 1578—1832; спец. кафедры: арх-ры — с 1793; рис. и живописи — с 1797; скульптуры — с 1803; графики — с 1805.

Литовский ун-т в Каунасе (в 1930—40—Ун-т Витаутаса Великого), 1921—40; кафедра арх-ры. **Строит. и арх. ф-ты Каунасского ун-та**, 1940—50. **Строит. ф-т Каунасского политехнич. ин-та**, с 1951.

Рисов. школа (руководитель И. П. Трутнев) в Вильнюсе, 1866—1914. **Рисов. школа** в Каунасе, 1873—1914. **Классы рисования Ю. Монтвилы** в Вильнюсе, 1893—1914. **Курсы рисования** в Каунасе, 1920—22. **Каунасская художеств. школа**, 1922—40. **Художеств. ин-т Литов. ССР** в Вильнюсе, создан в 1951 на основе Вильнюсского художеств. ин-та (в 1940—41 — Вильнюсская художеств. школа, в 1941—45 — Вильнюсская АХ) и Каунасского ин-та прикл. и декор. иск-ва (1940—51; в 1940—41— Каунасская школа прикл. и декор. иск-ва, в 1941—44 был закрыт).

Лит.: [A d o m o n i s T.], Lietuvos TSR Valstybinis dailės institutas, Vilnius, 1960 (на литов. и рус. яз.).

ОРГАНИЗАЦИИ

Литов. художеств. об-во (1907—35), осн. в Вильнюсе, стремилось к сплочению литов. художеств. сил и популяризации нац. иск-ва. **Об-во деятелей литов. иск-ва** в Каунасе (1920—28), боролось за развитие нац. художеств. культуры. **Группа «Арс»** в Каунасе (1932—34), стремилась к соединению нац. традиций с элементами экспрессионизма и примитивизма. **Союз литов. худож.** в Каунасе (1935—40), объед. без единой творч. программы. **Союз худож. Литов. ССР** в Вильнюсе, осн. в 1952. Съезды: 1-й—1952, 2-й—1956, 3-й—1958, 4-й—1962, 5-й—1964. 360 чл. (на 1965).

Союз инж. и арх. Л. (с 1931—Союз инж. Л.) в Каунасе, 1929—40; изд. ж. «Technika ir ūkis» («Техника и хозяйство»). **Об-во дипломиров. инж. и арх. Л.** (в 1936—38— Об-во инж. Л., с 1938—Об-во инж. и арх. Л.) в Каунасе, 1931—41. Обе организации занимались разработкой технич. проблем арх-ры. **Союз арх. Литов. ССР** в Вильнюсе, осн. в 1945 в Каунасе. Съезды: 1-й—1945, 2-й—1954, 3-й—1958, 4-й—1960, 5-й—1963. 255 чл. (на 1. I. 1965).

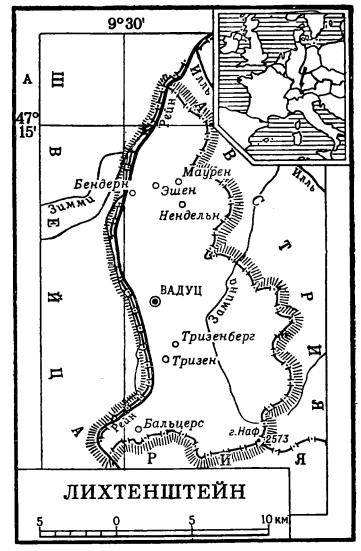
ПЕРИОДИКА

«Dailė» («Искусство») — ж., орган Правления СХ Литов. ССР, выходит 2 раза в год с 1961 в Вильнюсе на литов. яз. **«Literatūra ir menas»** («Литература и искусство») — газ., орган Правления Союза писателей Литов. ССР, выходит 1 раз в неделю с 1946 в Вильнюсе на литов. яз. **«Pergalė»** («Победа») — литературно-художеств. ж., орган Правления Союза писателей Литов. ССР, выходит 1 раз в месяц с 1942 (до 1944 — в Москве, с 1944 — в Вильнюсе) на литов. яз.; освещает также вопросы изобразит. иск-ва. **«Statyba ir architektūra»** («Строительство и архитектура») — ж., орган Госстроя Литов. ССР и СА Литов. ССР, выходит 1 раз в месяц в Вильнюсе на литов. яз.

А в т о р ы: очерк — Т. П. Адомонис (изобразит. и декор.-прикл. иск-во), А. С. Янкявичене (арх-ра древнего периода и ср. веков), В. В. Зубовас (арх-ра ренессанса и 17—18 вв.), Ю. М. Баршаускас (арх-ра конца 18 — нач. 20 вв. и периода 1919—40), Й. К. Минкявичюс (арх-ра сов. Л.), К. К. Чербуленас (нар. арх-ра); раздел «Города. Посёлки» — Ю. М. Баршаускас (*Ю. Б.*), В. В. Зубовас (*В. З.*), Й. К. Минкявичюс (*Й. М.*), К. К. Чербуленас (*К. Ч.*), Р. С. Яловецкас (*Р. Я.*), А. С. Янкявичене (*А. Я.*), Т. П. Адомонис (*Т. А.*; музеи и произв. монумент.-декор. иск-ва в городах); разделы «Художники. Архитекторы», «Учебные заведения», «Организации», «Периодика» — Т. П. Адомонис (изобразит. и декор.-прикл. иск-во) и Ю. М. Баршаускас (арх-ра). К о н с у л ь т а н т ы: СА Литов. ССР, СХ Литов. ССР, Е. Д. Квитницкая, Л. И. Тананаева.

ЛИХТЕНШТЕЙН

(КНЯЖЕСТВО ЛИХТЕНШТЕЙН. FÜRSTENTUM LIECHTENSTEIN)



Развитие архитектуры и изобразительного искусства Лихтенштейна — карликового государства в Зап. Европе, основанного как княжество в 1719 в узкой, окаймлённой предгорьями Альп долине Верхнего Рейна,— неразрывно связано с историей художественной культуры соседних стран — *Австрии* и *Швейцарии* (см.). Характер местности обусловил рассредоточенную застройку небольших поселений, где исстари господствуют деревянные и каменные дома альпийского типа с получердачными верхними этажами и крутыми двух- или четырёхскатными кровлями, крытыми шифером или черепицей.

Древнейшие находки (близ Гамприна, Gamprin, Маурена, Maurеn, и др.) предметов искусства восходят к бронзовому веку. В окрестностях *Вадуца*, Бальцерса (Balzers) и Нендельна (Nendeln) сохранились остатки фортификационных сооружений римлян, завоевавших страну на рубеже н. э. К средневековью относятся: замки, частью дошедшие до нас в руинах (Шалун, Schalun, близ Вадуца; Бендерн, Bendern, Эшен, Eschen), а частью восстановленные в 1920-х гг. (Вадуц, 9 в., перестроен в 1342 и в 1523—26, Гутенберг, Gutenberg, 10—11 вв.); романская церковь в Эшене; капеллы в Тризене (Triesen) и Тризенберге (Triesenberg).

Вадуц. Общий вид.

В 19 — 1-й половине 20 вв. строительство представлено несколькими высокогорными курортами, небольшими промышленными сооружениями в Эшене, Бальцерсе, Вадуце и др. городах и двумя гидростанциями. Архитектура и изобразительное искусство Л., находящегося в экономической и культурной зависимости от соседних стран, лишены самостоятельного значения. Известный художественный интерес представляет развившееся на базе народных традиций декоративное искусство, особенно бронзовое литьё и керамика (фабрика в Нендельне, основанная в 1836).

В 1955 в Вадуце было основано Лихтенштейнское общество покровительства искусству и науке, устраивающее ежегодные выставки художественных произведений из собрания князей Лихтенштейнских.

Лит.: Poeschel E., Die Kunstdenkmäler des Fürstentum Liechtenstein. Das Fürstentum Liechtenstein in Wort und Bild. Ein Führer, Vaduz, 1920; Stix A., Die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien, W.—Lpz., 1938; Feger G., Fürstentum Liechtenstein, Vaduz, 1947; Greene B., Valley of peace. The story of Liechtenstein, Vaduz, 1948; Raton P., Le Liechtenstein, P., 1949.

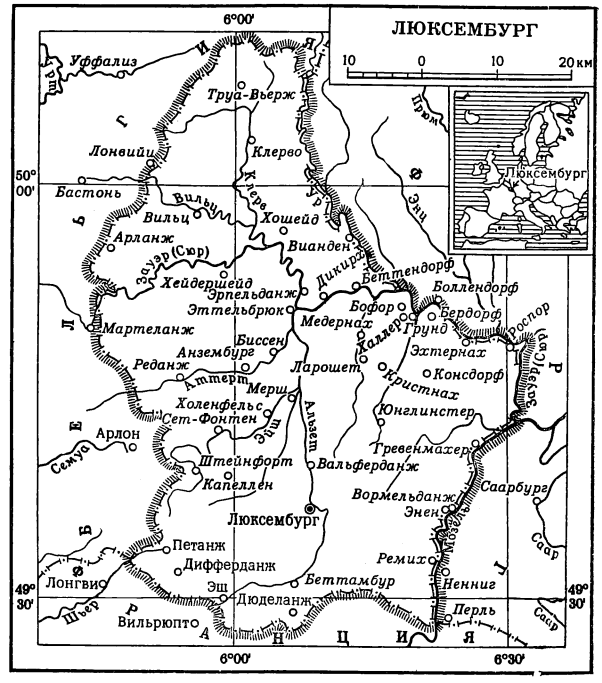
ВА́ДУЦ (Vaduz) — столица Л. Поселение возникло в 9 в. у подножия хребта Ретикон. Свободная, рассредоточенная планировка, невысокая застройка 19—20 вв., обилие садов. На склоне холма — замок (осн. в 9 в., перестроен в 1342 и 1523—26, с готич. капеллой 15 в.); в замке — обширное собр. ср.-век. оружия, керамики, ковров, мебели и др. Церковь (1869—73, Банко, неоготика), Дом правительства (1903—05, Ф. Нёйман, неоренессанс).

Гос. музей, осн. в 1953: живопись и скульптура итал., нидерл., флам., голл. и др. школ; осн. часть известного собрания князей Лихтенштейнских (осн. в сер. 17 в.), до 1953 находившегося в Вене.

Автор Г.П. Матвеев.

ЛЮКСЕМБУРГ

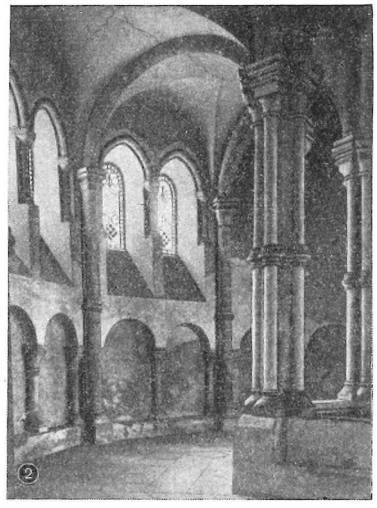
(ВЕЛИКОЕ ГЕРЦОГСТВО ЛЮКСЕМБУРГ: ПО-ФРАНЦУЗСКИ GRAND DUCHÉ DE LUXEMBOURG. ПО-НЕМЕЦКИ GROSS-HERZOGTUM LUXEMBURG)



Художественная культура Люксембурга — небольшого государства на стыке границ ФРГ, Бельгии и Франции, основанного в 963 и с 1839 независимого, развивалась в тесной связи с искусством соседних стран. На территории Л. сохранились памятники первобытной культуры (дольмены, керамика). Обнаружены произведения художественного ремесла *кельтов* (см.), населявших территорию Л. во 2-й пол. 1-го тысячелетия до н. э. От римлян, покоривших страну в сер. 1 в. до н. э., дошли до нас остатки терм (в Дикирхе, Diekirch), лагерей и башен (в Хальсдорфе, Halsdorf, Кристнахе, Christnach, и др.), барельефы (в Бердорфе, Berdorf) и мозаики (в Медернахе, Medernach, Неннигe, Nennig, Дикирхе и др.).

В раннем средневековье важным центром художественной культуры был монастырь в *Эхтернахе*, основанный в 698 ирландским проповедником Виллибрордом. Эхтернахские миниатюристы, вначале работавшие под влиянием ирландской школы (см. *Ирландия*), славились уже в 8—10 вв. («Евангелие св. Виллиброрда», сер. 8 в., Национальная библиотека, Париж; Евангелие № 61, 775 г., собор в Трире, ФРГ). Своего расцвета деятельность местной мастерской, будучи к тому времени связана с оттоновской школой миниатюры (см. *Германия*), достигла на рубеже 10—11 вв. («Эхтернахский золотой кодекс» в Музее замка Гота, ГДР; «Евангелие Генриха III» в библиотеке Эскориала, Испания и др.). Многочисленные замки (Ларошет, Larochette, Холенфельс, Hohlenfels, Бофор, Beaufort, и др.) и крепости (в Нидервильце, Niederwiltz, Сет-Фонтене, Sept-Fontaines, и др.), рассеянные по стране, особенно на С. в поросших лесом скалистых отрогах Арденн, дошли до нас лишь в живописных руинах. Из церквей частично сохранились: десятигранная романская капелла замка Вианден

Миниатюры. 1. Страница эхтернахского «Евангелия св. Виллиброрда». Середина 8 в. Национальная библиотека. Париж. 2. Страница из «Евангелия Генриха III». Рубеж 10—11 вв. Библиотека Эскориала.



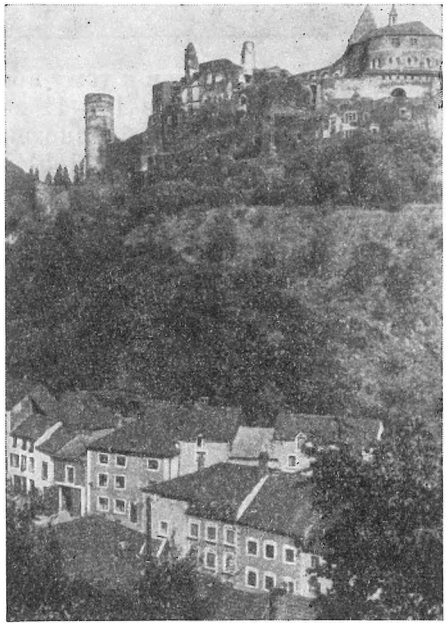
1. Церковь Санкт-Виллибрордус в Эхтернахе. 1017—31, восстановлена в 1953. 2. Капелла замка Вианден. 12 в. Интерьер. 3. „Чёрная богоматерь". Церковь Сен-Жан в Грунде, г. Люксембург.

(Vianden), базилика Санкт - Виллибрордус в Эхтернахе (1017—1031); готические церкви 14—16 вв. — Сен-Жан (ок. 1320) и Сен-Мишель (1519) в городе *Люксембурге*, церкви в Риндшлейдене (Rindschleiden), Сет-Фонтене, Виандене, Дикирхе и др. Романская скульптура представлена пластическим убранством капителей и порталов замка Вианден, барельефами часовни в Роспоре (Rospor) и др. Близки к эхтернахской школе миниатюры резные пластинки из слоновой кости на окладах евангелий 10—11 вв. (распятие на переплёте «Эхтернахского золотого кодекса» и др.). Разнообразны и многочисленны произведения готической скульптуры 13—15 вв.: табернакли (в Арсдорфе, Arsdorf, и др.), надгробия (в Виандене, Юнглинстере, Junglinster, и др.), религиозная скульптура — статуи святых и мадонн, как правило, полных мягкой задумчивости (в церквах г. Люксембурга, Медернаха, Виандена, Эхтернаха и др.), «кресты правосудия» (символы вольности на городских площадях в Эхтернахе, Виандене, Вильце, Wiltz, и др.).

Новые тенденции в художественном развитии Европы достигали Л. с опозданием, и только во 2-й пол. 16 в. в ряде сооружений появляются мотивы ренессанса (ратуша, ныне герцогский дворец, в г. Люксембурге, 1563), а затем и барокко (собор, там же, 1613—21).

Во 2-й пол. 17 в. г. Люксембург становится одной из крупнейших крепостей Европы. В то же время замки теряют своё стратегическое значение, превращаясь в частные резиденции знати. Строятся новые замки, большие (Витранж, Vitrange, 1610; Вильц, 1631; Анзембург, Ansemburg, 1639, и др.) и малые (Беттендорф, Bettendorf, Боллендорф, Bollendorf, и др.), перестраиваются старые (Эрпельданж, Erpeldange, Петанж, Pétange, Вианден и др.). Богатая отделка интерьеров способствовала бурному развитию декоративного искусства, особенно производства мебели, металлических изделий, фаянса (основанная в 1755 мануфактура в Сет-Фонтене).

Вианден. Вид на замок и город.



В 1-й половине 19 в. в архитектуре Л., по примеру соседних стран, господствовали классицизирующие тенденции (ратуша в г. Люксембурге, 1830, церковь в Мерше, Mersch, 1838, и др.), во 2-й пол. 19 и в начале 20 вв.— различные формы эклектики (две неороманские церкви в Клерво, Clervaux, 1911 и 1909—12, неготические — в Эше, Esch, Дюделанже, Dudelange, ряд административных и общественных зданий и др.). Интенсивный рост промышленности вызвал в конце 19 в. и особенно в 20 в. обширное жилищное и индустриальное строительство на Ю. и Ю.-В. страны (рабочие посёлки в Эше и Дюделанже, химический завод в Мерше, радиостанция в Юнглинстере и др.), развивающееся под влиянием современной архитектуры *Бельгии*, *Франции* и *ФРГ* (см.).

В 19 в. изобразительное искусство Л. находилось целиком под воздействием французской школы (портретист и литограф Ж. Б. Фрезе, J.B. Fresez, пейзажист-романтик М. Кирш,

M. Kirsch, 1797—1873, и др.), после 1-й мировой войны — немецкого экспрессионизма, а затем французского фовизма. Под их влиянием развивалось творчество крупнейшего люксембургского живописца Й. *Куттера*, отмеченное грустным сочувствием к обиженным судьбой людям, чертами острого гротеска, сочностью красочной гаммы и пластичностью формы (цикл «Клоуны»). В произведениях многих современных художников (В. Кесселер, W. Kesseler, p. 1899; Ж. Пробст, J. Probst, p. 1911; М. Хофман, M. Hoffman, p. 1914; Ф. Гиллен, F. Gillen, p. 1914; и др.) ощущается влияние А. Матисса, П. Пикассо, Ф. Леже и других французских мастеров (см. *Франция*). Скульптор Л. Верколье (L. Wercollier, p. 1908) в своих абстрактных композициях сохраняет некоторое ощущение реальной натуры.

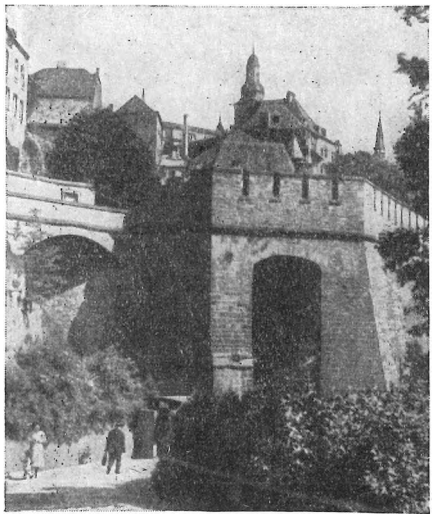
1. Ж. Б. Фрезе. „Подруги". Национальный музей. Люксембург.
2. И. Куттер. „Клоун" (из цикла „Клоуны"). 1936—37. Частное собрание. Люксембург.

Лит.: Матвеев Г. П., Люксембург, М., 1960; Arendt Ch., Das Luxemburger Land in seinen künstlerischen Denkmälern, Lux., 1903: его же, Luxemburger Porträtgalerie, Bd 1—6, Lux., 1904—1910; Zimmermann E. H., Vorkarolingische Miniaturen, B., 1916 (Denkmäler der deutschen Kunst); Van Werveke N., Kulturgeschichte des Luxemburgerlandes, Bd 1—3, Lux.,1924—26; Boeckler A., Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romischen Zeit, B., 1930; его же, Das goldene Evangelienbuch des Kaisers Heinrich III, B., 1933; Medinger P., Historischer Rundgang durch Luxemburg, «Ons Hemecht», Lux., 1933, Jahrg. 33; Micheli G., L'enluminure du Haut Moyen Âge et les influences irlandaises, Brux., 1939; Le Luxemburg. Livre de centenaire, Lux., 1948, p. 335—392 (ст. A. Nothumb); Muller J.-E., L'art contemporain au Luxembourg, в кн.: Encyclopédie de l'art international contemporain, [P.], 1958.

ГОРОДА

ЛЮКСЕМБУ́РГ, Люксанбу́р (нем. Luxemburg, франц. Luxembourg, от франкского Lucilinburhuc — небольшая крепость), — столица Л., осн. в 963 близ рим. дозорной башни, руины к-рой венчают господствующую над г. скалу. Расположен при слиянии рек Петрюс и Альзет, разделяющих «Нижний»(новый),застроенный современными зданиями, и«Верхний»(старый)города. Гл.памятники: частично высеченная в скале капелла Сен-Кирен (6 в. и 15 в.), готич. ц. Сен-Мишель (1519, колокольня— 1634), левое крыло герцогского дворца (б. ратуша; 1563, ренессанс), Дворец юстиции (1556—1572;фасад,19в.,неоренессанс), собор Нотр-Дам (1613—1621, Ж. дю Блок, барокко;новый хор, 1935—37), ратуша (1830, классицизм). В числе новых построек — эклектическое здание концерна «АРБЕД» (1919—22), Дом радио (1937—52), Нац. театр (начат в 1962, франц. арх. А. Бурбоне). Комплекс креп. сооружений (усовершенствован в конце 17 в., франц. инж. С. Вобан; в нач. 19 в. модернизован, в 1883 частично разобран). Виадук Адольфа (1900—03, франц. инж. П. Сежурне) и ряд др. мостов. В пригороде Грунд — готич. ц. Сен-Жан (ок. 1320, перестроена в 1688). В пригороде Клаузен—б. дворец и парк исп. губернатора П. Э. Мансфельда (1565).

Люксембург. Вид на Верхний город.



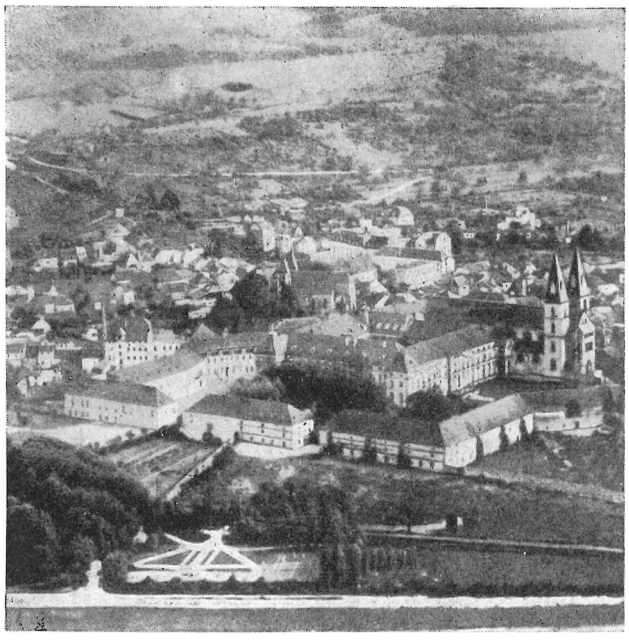
Нац. музей: археологич. древности, живопись, скульптура. **Нац. б-ка:** собр. рукописей с миниатюрами.

Лит.: Van Werveke N., La ville de Luxembourg, Lux., 1867; Arendt Ch., Monographie de St. Quirin, Lux., 1888; Petit N., Das Hochbauamt der Stadt Luxemburg von 1909 bis 1941, Lux., 1941; Koltz J. P., Baugeschichte der Stadt und Festung Luxemburg, Bd 1—4, Lux., 1944—50; Schroeder M., Luxemburg. The city of one thousand years, Lux., 1945; Willequet J. et Kutter Ed., Luxemburg, Lux., 1960.

ЭХТЕРНАХ (Echternach) — г. на В. страны, возник вокруг мон. (осн. в 698). Восстановлен после разрушений, причинённых 2-й мировой войной. Две романские базилики: Санкт-Виллибрордус (1017—31, восстановлена в 1953, в интерьере — две дер. статуи 17—18 вв.; 50 витражей, 1951—53) и Санкт-Петер (1220). Ратуша («Денцельт»; 13 в., перестроена ок. 1530, готика). Остатки креп. стен с 5 башнями (11 в.).

В окр. — замки Боллендорф, Лаутерборн, Вейлербах.

Лит.: Brimmeyer J. P. (Hrsg.),Geschichte der Stadt und der Abtei Echternach, Bd 1—2, Lux., 1922; Staud R. M., Die



Эхтернах. Панорама города.

Abteikirche St. Willibrordus in Echternach, Lux., 1922; W a m p a c h C., Geschichte der Grundherrschaft Echternach, Lux., 1929; G o e t z i n g e r N., Echternacher Kunstdenkmäler, в кн.: Annuaire 1934 de la Société des Amis des Musées, Lux., [1934]; S t a u d R. M., Die alte Pfarrkirche St. Peter in Echternach, Lux., 1936.

ХУДОЖНИКИ

КУ́ТТЕР (Kutter), Йозеф (Жозеф) (12.II.1894, г. Люксембург — 1941, там же) — живописец и рисовальщик. Крупнейший художник Л. Уч. в школах прикл. иск-ва в Страсбурге и Мюнхене (1911—1914), в Кёльне (1916) и в АХ в Мюнхене (1917). До 1924 работал в Мюнхене, затем — в Люксембурге. В 1930-е гг. посетил Баварию, Швейцарию, Амстердам, Италию, Корсику. Испытал влияния М. Вламинка (см. *Франция*), нем. и бельг. экспрессионистов. Произв.: «Человек с разрезанным пальцем» (1930, М. совр. иск-ва, Париж), цикл «Клоуны» (1936—37, Гор. музей, Амстердам, Музей изящных иск-в, Льеж, частн. собр., Люксембург); пейзажи, портреты, натюрморты.

Лит.: K u t t e r J. E., Joseph Kutter, Lux., 1945; Joseph Kutter. Exposition... Catalogue, Lux., 1961.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Школа иск-в и ремёсел, осн. в 1896, отд. стр-ва, обработки дерева, скульптуры, живописи, керамики; **отдел эстетич. образования** при Нац. музее — оба в г. Люксембурге.

ОРГАНИЗАЦИИ

Художеств. кружок, осн. в 1894; **Об-во по изучению и консервации пам. старины,** осн. в 1867, секция Герцогского совета; **Об-во друзей музеев,** изд. «Annuaire» — все в г. Люксембурге.

ПЕРИОДИКА

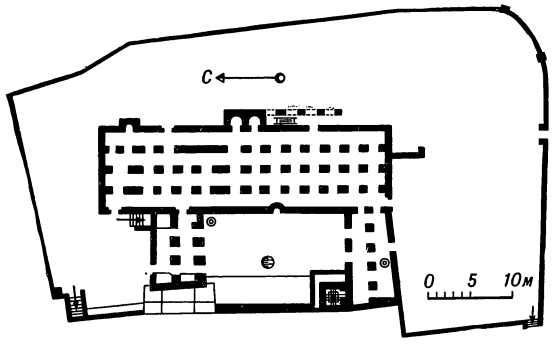
«Publications de la Section historique de l'Institut Grandducal» («Публикации Исторической секции Герцогского института») — ж., выходит нерегул. с 1845 в г. Люксембурге. **«Ons Hemecht»** — ж., выходит раз в год с 1895 в г. Люксембурге (в 1895—1937 вышло 43 т.). **«Cahiers Luxembourgeois»** («Люксембургские тетради») — ж., выходит нерегулярно с 1923 в г. Люксембурге.

А в т о р ы: Г. П. Матвеев, К. М. Муратова.

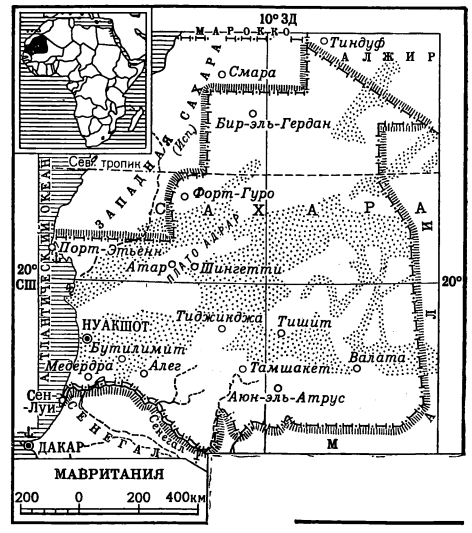
МАВРИТАНИЯ

(ИСЛАМСКАЯ РЕСПУБЛИКА МАВРИТАНИЯ. LA RÉPUBLIQUE ISLAMIQUE DE MAURITANIE. ПО-АРАБСКИ ТАРБ-ЭЛЬ-БИДАН — ЗЕМЛЯ БЕЛЫХ)

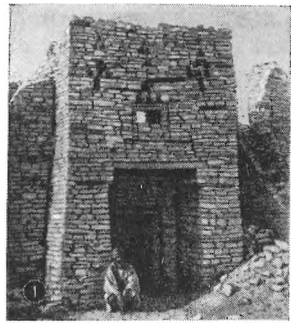
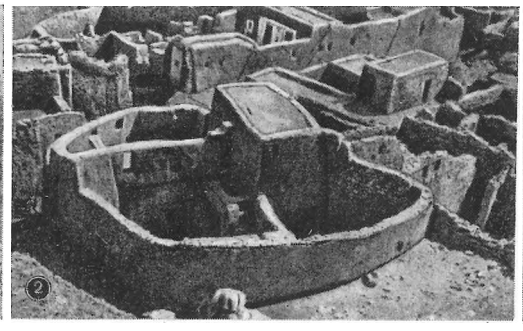
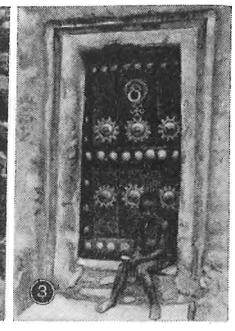
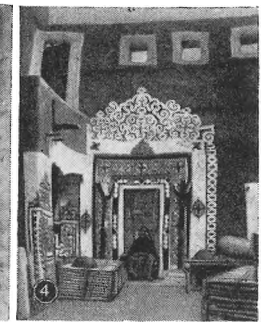
Мавритания — независимое (с 1960) государство в Зап. Африке, расположена между странами с арабо-берберским и негроидным населением, что уже в древности привело к образованию здесь смешанной культуры. Менгиры, обломки керамических сосудов, браслеты, наконечники стрел, топоры и др. орудия из полированного камня, многочисленные наскальные росписи и петроглифы (изображения животных, человеческие фигуры, сцены охоты на антилоп и страусов), восходящие к 5-му тысячелетию до н. э., относятся к культуре древних негроидных народов. Круглые в плане каменные гробницы — «шуши», достигающие 15 *м* в поперечнике и 2 *м* высоты, наскальные рисунки, выполненные красной охрой (изображения лошадей, страусов, верблюдов) — берберского происхождения. В средние века, когда страна была полностью подчинена берберам (9—11 вв.), а позднее арабам (14—15 вв.), и получил распространение ислам (с 11 в.), сложилась арабо-берберская культура, влияние которой распространилось на *Марокко* (см.) и Пиренейский п-ов. Наиболее ранние памятники средневековой **архитектуры** восходят к 11—12 вв., когда интенсивно застраивались города (Уадан, Ouadane, *Уалата* и др.). Строились прямоугольные жилые здания («ксар») из камня или кирпича с плоской крышей и внут-



План мечети в Уалате.



1. Вход жилого дома в Тишите. 2—4. Жилые дома в Уалате: 2—общий вид; 3—входная дверь; 4—оформление дверей и оконных проёмов дворового фасада.

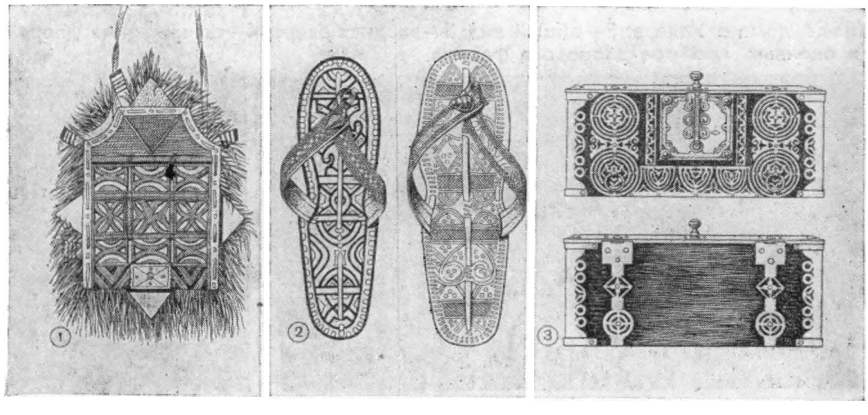
Кожаный мешок для риса.

ренним двором, по периметру которого располагались помещения, и большие прямоугольные в плане мечети с квадратными сужающимися кверху минаретами, часто украшенными зубцами по углам. Внутри помещение мечети делилось пилонами на нефы, параллельные михрабной стене. Двор примыкал к зданию по длинной стороне или окружал его со всех сторон. На западе (округа Тагант, Адрар) здания не штукатурились и украшались узорной кладкой из камня-плитняка (в *Тишите* для этой цели применялся цветной камень). На востоке (округ Ход) фасады зданий покрывались глиняной штукатуркой, дверные проёмы обрамлялись сложным криволинейным орнаментом (снаружи — белый узор на красноватой штукатурке, внутри — красный на побелке). Этот декоративный приём особенно пышно процветал в Уалате, откуда проник в Марокко и Испанию. Крупные фестончатые шляпки гвоздей, укреплявших одностворчатые двери, дополняли оформление входа. В 20 в. большинство городов М. сохраняет средневековый облик, но главные города — *Нуакшот*, *Порт-Этьенн* — застраиваются зданиями европейского типа по проектам французских архитекторов — Ж. Л. Вере (J. L. Véret), Б. Турнауэра (B. Thurnauer), Ж. Реноди (J. Renaudie), П. Рибуле (P. Riboulet) и др. Строятся также небольшие рабочие городки (Кансадо, Cansado, Зуэрат, Zouerate, и др.), в планировке которых учитываются местные климатические условия. В Кансадо улицы расположены перпендикулярно направлению жестокого северного ветра, в жилых домах двери и окна очень маленькие (для защиты от солнца, пыли и песка), предусмотрено широкое озеленение города. Во многих постройках Зуэрата использованы мотивы национального зодчества. Кочевники, составляющие в М. три четверти населения, живут в шатрах из валяной верблюжей шерсти (средняя площадь ок. 50 $м^2$, иногда достигает 100 $м^2$).

Ювелирные изделия из Таганта.

У кочевого и оседлого населения развито **художественное ремесло.** Работами по металлу славится Медердра (Mederdra), по серебру — *Шингетти*, по дереву — Бутилимит (Butilimit) и Алег (Aleg), в Уалате изготовляют оригинальные глиняные игрушки (копии жилых домов с характерным оформлением входов, примитивно-обобщённые фигурки людей и животных) и т. д. Развито кузнечное и ювелирное мастерство: ножи с гравированным орнаментом в основании лезвия, филигранные изделия, золотые подвески, серебряные браслеты и серьги, браслеты и бусы из эбенового дерева с инкрустацией серебром, бусы из стекла и кораллов, ларцы с накладным узором из гравированного или ажурного серебра. Простейшим орнаментом (роспись ангобом) украшается бытовая керамика. К «калебасам» — сосудам из тыквы, делаются резные деревянные подставки. Особое место занимает выделка кож: на востоке — изделия из белой кожи с тиснением, создающим красивую узорную фактуру (в том числе подушки, обшитые бахромой и лентами из кожи), на западе (округ Тагант) — изделия из цветной кожи с геометриче-

Орнаментированные произведения художественного ремесла. 1. Кожаная сумка из Адрара. 2. Кожаные сандалии. 3. Деревянные ларцы с оковкой из Медердры.



ским орнаментом, который наносится чернилами пером или кисточкой (вышитые мешки, кисеты и т. д.). Узор орнамента, всегда строго симметричный, или сплошь покрывает всё изделие, или объединяется в одинаковые симметричные композиции. Повсеместно изготовляют ковры, в геометрическом орнаменте которых преобладают красный, зелёный и чёрный цвета на белом фоне.

Лит.: G a b u s J., Au Sahara, v. 1—2, Neuchâtel, 1955—58; «Europe-France Outremer», P., 1954, № 384, p. 31—33, 37—38; L e R u m e u r G., En Mauritanie: l'habitat des beidanes, «Tropiques», P., 1957, t. 55, № 395, mai, p. 53—58; V i n c e n t - C u a z L., Des tombeaux préislamiques aux gravures rupestres de Mauritanie, «La Nature», P., 1958, № 3284, déc., p. 481—86; F a v o t t i J., Découverte de peintures rupestres anciennes à Tenses (Adrar Mauritanien), «Notes Africaines». Bulletin, Dakar, 1960, № 88, oct., p. 103—106; La Republique Islamique de Mauritanie, P., 1960; J a c q u e s - M e u n i é D., Cités anciennes de Mauritanie, P., 1961.

ГОРОДА

НУАКШО́Т (Nouakchott; по-берберски «ветреное место») — столица М. (с 1957). Осн. в 1903 французами на месте небольшого селения как военный форт. Ведётся стр-во адм., обществ. и жилых зданий с использованием форм совр. европ. и нац. арх-ры: парламент, Дворец юстиции, Дом радио, Главный почтамт, дворец президента, банк, госпиталь, франц. посольство и др.

Лит.: Nouakchott la capitale, «Europe-France Outremer», P., 1962, № 384, fevr., p. 31—33.

ПОРТ-ЭТЬЕ́НН (Port-Etienne) — г.-порт на мысе Каво-Бланко, в бухте Леврие, осн. в 1905. Застраивается по плану с прямоуг. сетью улиц (франц. арх. Г. Ланьё, М. Вейль, Ж. Димитриевич). Построены обществ. и жилые здания.

В 12 *км* от П.-Э. расположен рабочий городок Кансадо с правильно распланиров. кварталами жилых домов, адм., торговым и культурным центрами. В вост. части г.— комплекс поликлиники. Жилые дома (от 1 до 3 этажей) с внутр. дворами, плоскими крышами, маленькими окнами и дверьми окрашены в белый цвет.

Лит.: Port-Etienne, la ville champignon, «Europe-France Outremer», P., 1962, № 384, fevr., p. 34—36.

ТИШИ́Т (Tichitt) — г. в округе Тагант, данные о возникновении разноречивы (8, 12, 14 вв.). Впервые упомянут в письменных источниках 15 в. К 20 в. пришёл в упадок. Остатки ср.-век. жилых домов, мечеть 14 в. с минаретом.

Лит.: T o u p e t Ch., Le Ksar de Tichit en Mauritanie, «La Nature», P., 1959, déc., № 3296, p. 536—539.

УАЛА́ТА, В а л а т а (Oualata),— г. в округе Вост. Ход, осн. предположительно до 6—7 вв. В 11 в. — селение в суданской империи Рана, с 1224 — религ. и культурный центр, в нач. 16 в.— большой торговый пункт на караванном пути. Мечеть [13 в. (?), перестроена в 1560—80], ср.-век. жилые дома. Центр ремесл. производства (глиняные игрушки, ювелирные изделия).

Лит.: J a c q u e s - M e u n i é D., Cités caravanières de Mauritanie, Tichite et Oualata, «Journal de la Société des Africanistes», P., 1958, t. 27, fasc 1.

ШИНГЕТТИ́ (Chinguetti) — с. в округе Адрар, осн. ок. 8 в. Один из основных центров ислама в М. В конце 18 — нач. 19 вв.— гл. г. Адрара. Сохранилась мечеть 18 в. (30 *м* × 11 *м*) с минаретом (выс. 10 *м*). Центр ремесл. производства (работы по серебру).

Автор В. Л. Воронина.

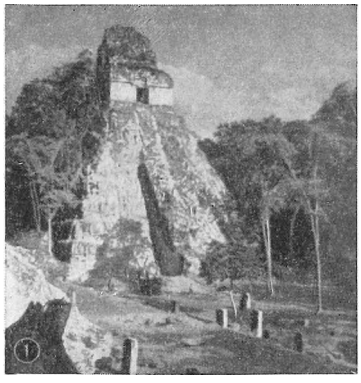
МАЙЯ

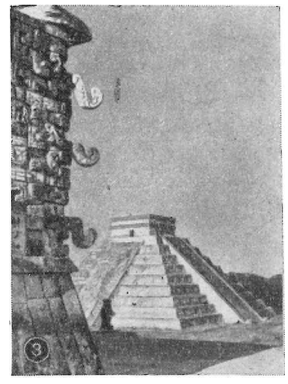
(ПО-ИСПАНСКИ MAYAS)

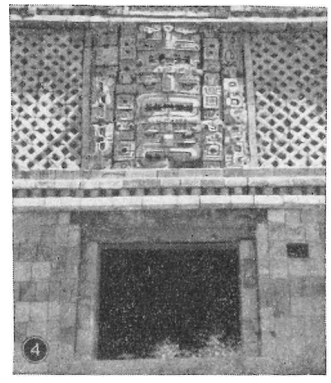
Древняя культура майя — группы родственных по языку индейских народов, развивалась на территории юго-вост. Мексики, Гватемалы, сев. Гондураса и Британского Гондураса. С 5 в. до н. э. у племён М. начался процесс классового расслоения, приведший к образованию раннерабовладельческого общества (2—8 вв.) и городов-государств, во главе которых стояли правители, жрецы и знать. Важнейшими в художественном отношении центрами были Копан * в *Гондурасе* (см.), Тикаль *, Каминальгую *, Киригуа * и Пьедрас-Неграс (Piedras Negras) в *Гватемале* (см.), Паленке *, Яшчилан * и Бонампак * в штате Чиапас в *Мексике* (см.). Рост классовых противоречий и нашествия варварских племён в 9 в. привели эти города-государства к упадку; население оставило их, и они стали добычей джунглей. Сев. часть территории М. на п-ове Юкатан и горная часть Гватемалы в 9 в. подверглись нашествию *тольтеков* (см.) и там создалась смешанная майя-тольтекская культура (главные центры — Чичен-Ица *, Ушмаль * и Майяпан * в штате Юкатан в Мексике), расцветавшая в 10—11 вв. Начавшиеся в 13 в. междоусобные войны между городами-государствами сильно ослабили М. Завоевание областей М. испанцами (длившееся из-за

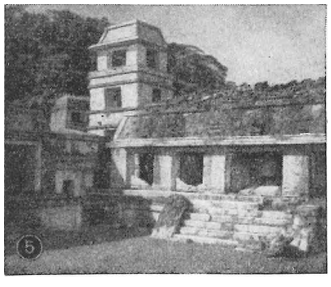
* Справки об этих центрах даны в статьях о соответствующих государствах.

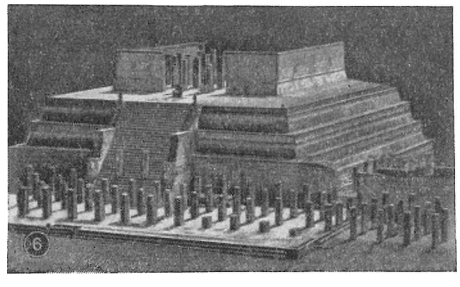
Архитектура майя. 1. Храм I в Тикале (Гватемала). 2. „Храм надписей" в Паленке. 3. Угол „Храма воинов" и „Кастильо" в Чичен-Ице. 4. Фрагмент стены восточного крыла „Женского монастыря" в Ушмале. 5. Дворец в Паленке. 6. „Храм воинов" в Чичен-Ице. 7. „Эль Арко" (ложный свод) в Лабне. (№№ 2—7 — в Мексике).

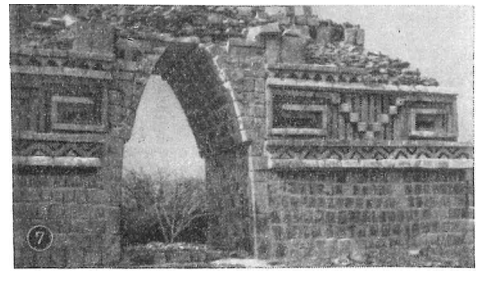


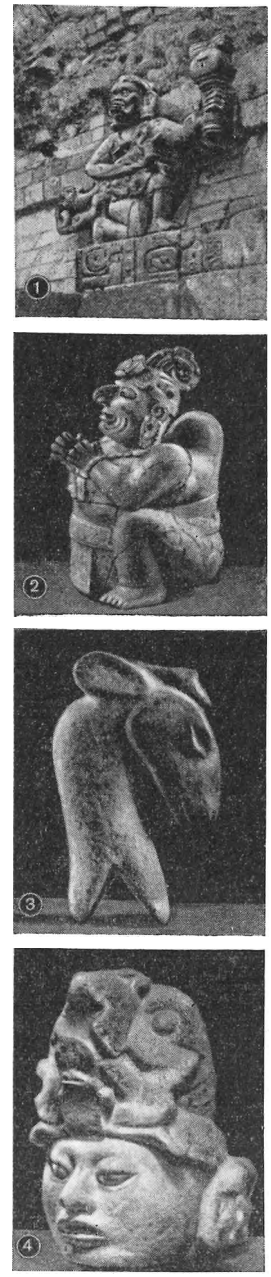












Скульптура майя. 1. Фигура с факелом на фасаде платформы в Копане (Гондурас). Камень. 2. Сосуд в виде горбуна из Каминальгую (Гватемала). Терракота. 3. Голова оленя из Исаваля (Гватемала). Камень. 4. Голова юного бога (Гондурас). Камень. (№№ 2—3 — Национальный музей археологии и этнографии, Гватемала).

сопротивления индейцев с 1527 по 1697) прервало развитие культуры М., одной из наиболее богатых в доколумбовой Америке.

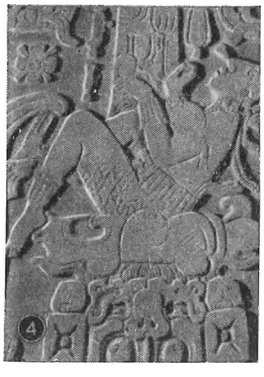
Архитектура. Древние сооружения М. воздвигались на стилобатах, форма и высота которых определялись назначением поддерживаемых зданий. Первый тип сооружений — четырёхгранные ступенчатые пирамиды (разнообразные по высоте и числу уступов), на усечённой вершине которых находился небольшой храм с 1—3 помещениями. От подножия пирамиды к двери святилища шла крутая лестница; у больших пирамид лестницы устраивались иногда на всех четырёх сторонах. Характерен «Храм Солнца» в Паленке (2-я пол. 7 в.) — небольшое прямоугольное в плане здание с высоким гребнем на плоской крыше, воздвигнутое на невысокой (8 *м*) пятиступенчатой пирамиде и разделённое продольной стеной параллельно фасаду на два помещения с ложными сводами. Первое из них образует нечто вроде портика, так как фасадная стена прорезана 3 широкими дверными проёмами. В центре второго помещения находилось маленькое святилище, перекрытое бревенчатым накатом. Бревенчатые перекрытия и ложный свод характерны для всех зданий М., не знавших замкового свода. Внутри и снаружи храм был богато украшен рельефами из стука. Храмы Тикаля (древнейшего города М.), высокие, но со сравнительно небольшой площадью основания, напоминают по силуэту скорее башни, чем пирамиды. Высота т. н. храма IV вместе с завершающим его композицию декоративным гребнем превышает 70 *м*.

Второй тип сооружений — узкие, длинные здания, разделённые посредине продольной стеной на два помещения с ложными сводами. Воздвигнутые на невысоких стилобатах, эти здания обычно группируются вокруг большого, замкнутого со всех сторон двора или площади. Такие сооружения служили резиденциями правителей или жилищами жречества и знати. Дворец в Паленке представляет собой сложный комплекс зданий, расположенных вокруг 2 больших и 2 малых дворов на обширном (104 *м*×60 *м*) стилобате. В одном из малых дворов — четырёхъярусная башня, одно из немногих многоэтажных зданий у М. Обычно же впечатление многоэтажности достигалось постройкой друг над другом одноэтажных зданий — на склоне естественного или искусственного холма (пятиэтажный дворец в Тикале). Сооружения третьего типа — «стадионы» для культовой игры в мяч, обычно состояли из двух параллельных стилобатов, между которыми помещалась площадка для игры. Иногда на стилобатах сооружались небольшие храмы.

Эти типы сооружений оставались неизменными, варьировались лишь пропорции, планы и декор. Тем не менее эти различия позволили М. создать много замечательных зданий, индивидуальных по архитектурному облику. Стены, пирамиды и стилобаты построек М. обычно возводились из грубой смеси каменного щебня и земли, сцементированной известью, и облицовывались тёсаным камнем или стуком. Стены, сложенные сплошь из камня, очень редки.

Памятники майя-тольтекской архитектуры отличаются обильным применением колонн, часто оформленных в виде туловища пернатых змей, и пышным украшением фасадов геометрическим орнаментом и горельефными масками божеств. Главный храм «Кастильо» в Чичен-Ице воздвигнут на величественной, массивной и высокой (9 уступов) пирамиде с 4 лестницами по сторонам. Большой интерес представляют обширные колоннады у «Храма воинов» в Чичен-Ице и «Дворец правителя» в Ушмале, заключающий 24 помещения и облицованный более чем 20 тыс. тщательно подогнанных резных каменных пластин.

Изобразительное искусство. Высокого уровня развития достигла у М. с к у л ь п т у р а. Первоначальным её материалом было дерево, позднее заменённое в монументальных памятниках известняком и песчаником. Образцов деревянной скульптуры до нас дошло очень мало, хотя



Скульптура майя. 1. Мужская фигура. Терракота. Музей штата Таваско. Вильяэрмоса. 2. Женская фигура. Найдена на острове Хайна. Терракота. Краеведческий музей Мичоакана. Морелия. 3. „Королева", деталь архитектурного декора из Ушмаля. Известняк. 4. Фрагмент крышки саркофага из „Храма надписей" в Паленке. Известняк. (№№ 3—4 — Национальный музей антропологии, Мехико).

следы этого этапа ощутимы в каменной пластике. Назначение монументальной скульптуры было гл. обр. культовым; стелы и рельефы, украшавшие стены зданий и притолоки входов, возвеличивали правителей городов-государств и утверждали их божественное происхождение. Стелы обычно имели вид четырёхгранных столбов с изображением правителя на лицевой стороне и иероглифическими надписями на других. Плоские рельефы до 4 в. выполнены под сильным влиянием техники деревянной скульптуры; пропорции фигур неточны, а позы статичны и безжизненны. Примерно с сер. 4 в. в рельефах совершенствовались пропорции фигур, всё реалистичнее передавалось тело; тогда же появились более объёмные рельефы с фигурами в фас, постепенно превратившиеся в почти круглую скульптуру.

Во второй период (7 — начало 8 вв.) фигуры на плоских рельефах получили естественные анатомические пропорции, более жизненной стала передача движения. Усложнилась композиция: помимо фигуры правителя или бога, появились второстепенные персонажи. В рельефе, тяготеющем к круглой скульптуре, скованность фигуры (диктуемая формой четырёхгранной стелы) была творчески переосмыслена: правитель изображался в торжественной и величавой позе. К концу периода в скульптуре различных городов появились стилистические различия, приведшие позднее к возникновению местных «школ».

Третий период (2-я пол. 8—9 вв.) явился вершиной в развитии скульптуры М. В это время формировались школы Пьедрас-Неграс, Яшчилана, Паленке, Копана и Киригуа. Появились многофигурные композиции, часто плоский рельеф свободно комбинировался с горельефом. Скульптура школы Пьедрас-Неграс замечательна живой естественностью передачи фигур и их движений, мягкостью очертаний, умелым комбинированием низкого и высокого рельефа, гармоничностью и уравновешенностью композиции. Близка к ней скульптура школы Паленке, отмеченная тонкостью моделировки, тщательной проработкой деталей. Школы Копана и Киригуа стремились к созданию объёмной скульптуры, хотя полностью не достигли этого. Для копанских памятников характерны грузные стелы с горельефным (почти $^3/_4$ полного объёма) изображением правителя в торжественной, статичной позе. Внимание скульптора устремляется на изображение лица, часто — на передачу деталей костюма, тело же непропорционально коротко и тяжеловесно.

Высокого совершенства М. достигли в мелкой пластике — терракотовых статуэтках, изображающих божества и людей, в изделиях из полудрагоценных камней. Эти изображения непосредственной правдивостью, смелой индивидуализацией образов, мягкостью и жизненностью моделировки превосходят часто памятники крупной пластики. Центры их изготовления не совпадают с центрами монументальной скульптуры. На о-ве Хайна (штат Кампече, Мексика), известном лучшими образцами терракот, монументальная скульптура почти отсутствует.

Замечательна живопись М.: настенные росписи, изображения на сосудах и в рукописях. Основной памятник монументальной живописи М.— росписи трёхкомнатного храма в Бонампаке (2-я пол. 8 в.); их сюжетом служит крупная битва, в память которой, вероятно, и был выстроен храм. В первой комнате показана подготовка к сражению, во второй—сама битва, в третьей — торжественный праздник победы. Поражают блестяще построенная композиция со многими десятками фигур, уверенный и смелый рисунок, богатая, сочная палитра чистых красок. Уступки

старым традициям (туловища изображены только в фас, лица и ноги — в профиль) незначительны. Анатомическое строение, пропорции тела, динамика движений переданы реалистично и выразительно. Росписи на сосудах (тематика их обычно мифологическая или историческая), а также рисунки в древнейшей рукописи М.— Дрезденской, не уступают по художественным достоинствам фресковой живописи.

В майя-тольтекский период скульптура М. утрачивала самостоятельное значение. С 12 в. она служила почти исключительно для украшения зданий. Живопись обнаруживает сильное влияние тольтекского искусства. Наиболее интересны росписи «Храма воинов» в Чичен-Ице, изображающие нападение тольтекских воинов на приморское поселение М. Несмотря на живость отдельных сцен (лодки с воинами, женщина, стирающая бельё, воины, ведущие пленников), росписи эти примитивнее бонампакских.

О художественном ремесле М. можно судить в основном по керамике, поздним ювелирным изделиям (золотые диски с вычеканенными сценами завоевания Чичен-Ицы тольтеками), а многие его виды (мозаики из перьев, ткачество и др.) известны нам преимущественно по изображениям на рельефах и в росписях.

„Битва". Фрагмент росписи храма в Бонампаке (Мексика).

Лит.: Кинжалов Р. В., Искусство древней Америки, М., 1962; его же, Искусство майя классического периода (III — IX вв. н. э.), в сб.: Культура индейцев, М., 1963, с. 33—158; Joyce Th. A., Maya and Mexican art, L., 1927; Pijoan J., Arte precolombino mexicano y maya, Madrid, 1946; Proskouriakoff T., An album of Maya architecture. Carnegie Institution. Publication № 558, Wash., 1946; её же, A study of classic Maya sculpture. Carnegie Institution. Publication № 593, Wash., 1950; Medioni G., Art maya du Méxique et du Guatémala. Ancien Empire, P., 1950; Toscano S., Arte precolombino de México y de la América Central, México, 1952; Thompson J. E. S., The rise and fall of Maya civilization, Norman, 1954; Rivet P., Cités maya, P., 1954; Ruppert K., Thompson J. E. S., Proskouriakoff T., Bonampak, Chiapas, Mexico. Carnegie Institution. Publication № 602, Wash., 1955; Morley S. G., The ancient Maya, Stanford, 1956; Covarrubias M., Indian art of Mexico and Central America, N. Y., 1957; Spinden H. J., Maya art and civilization, Indian Hills (Colorado), 1957; Tikal reports №№ 1—11. The University Museum. University of Pennsylvania, Phil., 1958—61; Kidder A. and Samayoa Chinchilla C., The art of the ancient Maya, N. Y., 1959; Maya, Fribourg, [1964].

Автор Р. В. Кинжалов.

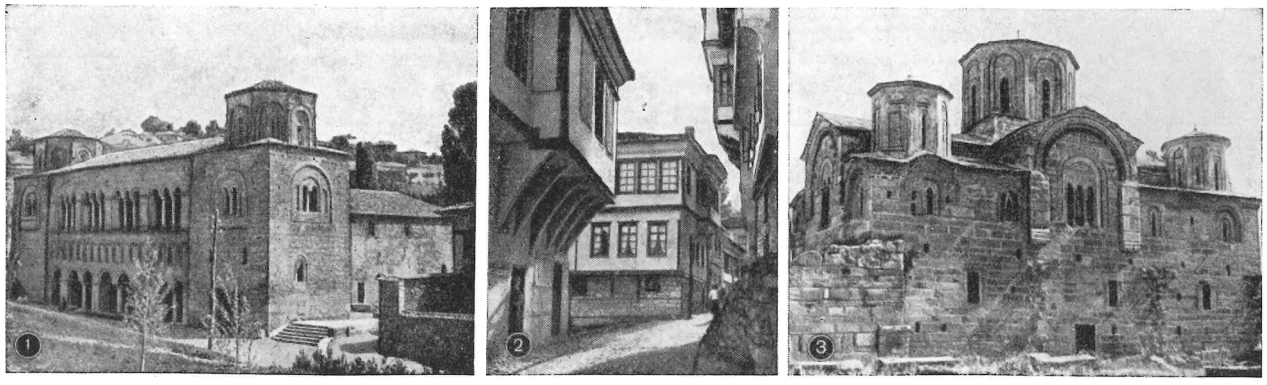
МАКЕДОНИЯ

(СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА МАКЕДОНИЯ. СОЦИЈАЛИСТИЧКА РЕПУБЛИКА МАКЕДОНИЈА)

Искусство на территории Социалистической Республики Македонии (юго-вост. часть *Югославии*, см.) с древности было составной частью культуры крупной исторической области М. (в центре Балканского п-ова). Расположенная на территории древнего рабовладельческого Македонского царства, эта область впоследствии входила в состав Древнего Рима (с 148 до н. э.), Восточно-Римской (Византийской) империи (с 395), Болгарского царства (с сер. 9 в.), Византии (с 1018), Сербии (с сер. 14 в.), а в 1389 подпала под многовековое иго Турции. В 1913 она была разделена: Эгейская М. составила сев.-вост. часть Греции, Пиринская М.— юго-зап. часть Болгарии; Вардарская М., вошедшая в состав Сербии, позднее —Югославии, в 1945—46 стала Народной, в 1963 — Социалистической Республикой М. О художественной культуре Эгейской М. см. *Византия*, *Греция* (статьи-справки «Салоники», «Филиппы»), Пиринской М.—см. *Болгария* (статья-справка «Мелник»).

На территории Социалистической Республики М. обнаружены остатки жилищ и керамика (утварь, модели домов, фигурки людей и животных) неолита и бронзового века; остатки круговых поселений, каменных и глинобитных домов, укреплений, выложенных насухо из неотёсаного камня, погребения с богатым инвентарём (близкие к греческой архаике золотые маски, бронзовый кратер с рельефами, бронзовый шлем с золотыми накладками, фигуры людей и животных из золота и бронзы и др.— из Требениште близ *Охрида*, 6 в. до н. э.), принадлежащие древним *иллирийцам* (см.) 1-го тысячелетия до н. э. Из иллирийских и македонских укреплённых поселений со 2 века до н. э. формировались города, существовавшие до ранневизантийского времени (4—6 вв.),— Стоби (Stobi) при слиянии рек Вардар и Црна (руины полукруглой площади с аркадой, двух дворцов 5 в., базилики 5—6 вв.; статуи двух сатиров и статуэтка Венеры —1 в.; мозаики и фрески 5—6 вв.), Скупи (Scupi, руины близ *Скопье*), Гераклея (Heraclea, руины близ *Битолы*). В 6 — нач. 7 вв. М. была заселена славянами — предками македонцев, и впоследствии стала важным центром средневековой славянской культуры, тесно связанным с Византией, Болгарией и Сербией.

Архитектура. Памятники светского зодчества до турецкого завоевания представлены в М. гл. обр. остатками укреплений — циклопических стен Скопье (535), обширного замка болгарского царя Самуила близ Охрида (нач. 11 в.), крепости в Струмице (11 в.). Ранний тип культовой архитектуры — трёхнефная сводчатая или плоскоперекрытая базилика с куполом и хорами. Наиболее известна базилика св. Софии в Охриде (ок. 1037—50) с трансептом, цилиндрическим сводом и куполом (западный притвор с двумя ярусами открытых галерей пристроен в 1317); примечательная красивым сочетанием кирпича, серого камня и белой цемянки. В 12—14 вв. утвердился тип крестовокупольного, обычно квадратного в плане храма с одним куполом (церкви: св. Климента в Охриде, 1295, св. Димитрия в Марковом монастыре, между 1366—71, св. Михаила и Гавриила в Лесново, 1341) или с пятью (церкви: св. Пантелеймона в Нерези, 1164, св. Георгия в Старо-Нагоричино, 1313—19), украшенного часто богатым узором кирпичной кладки. Строились и однонефные сводчатые церкви (св. Николы в Вароше близ Прилепа, 1299), иногда

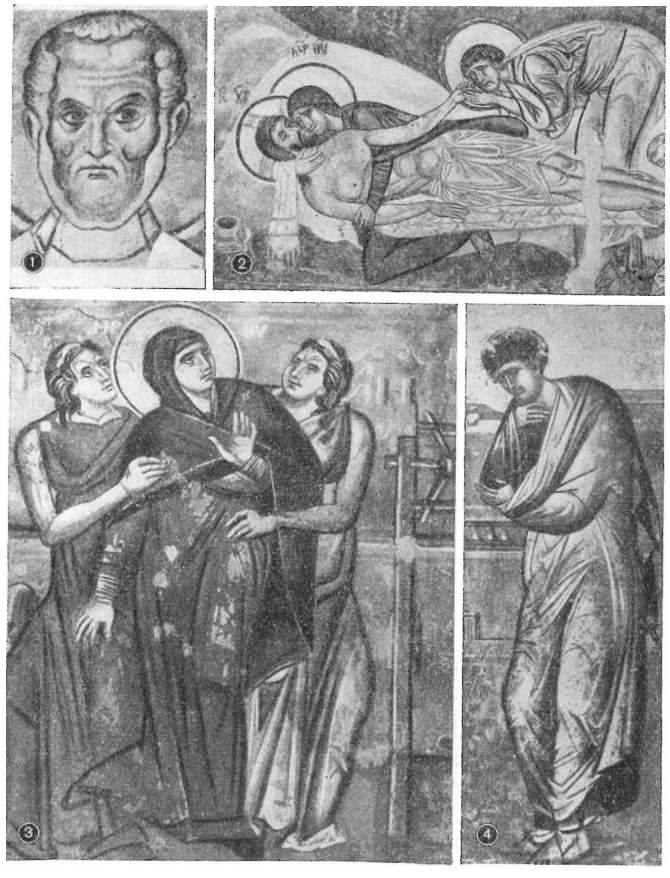


Архитектура Македонии. 1. Базилика св. Софии в Охриде. Около 1037 — 50, притвор с галереями — 1317. 2. Улица в Охриде. 3. Церковь св. Георгия в Старо-Нагоричино. 1313 — 19 (каменное основание — 11 в.).

с поперечным сводом посредине (церковь св. Константина и Елены в Охриде, 1477). В период турецкого владычества в Скопье, Битоле, Штипе и др. возводились из кирпича и камня купольные мечети, постоялые дворы — «ан», крытые базары — «безистен», бани — «амам», башнеобразные укреплённые жилища — «кула». К 18—19 вв. относятся живописные ансамбли монастырей (Иоанна Бигорского на западе М.) и разнообразные примеры народного зодчества: в равнинных областях — одноэтажные двухчастные дома (стойло и жилая комната с очагом), в горных районах — двухэтажные (внизу стойло и кухня, наверху — жильё) с навесом-галереей, дома турецкого типа с симметричным расположением комнат вокруг сеней и изолированным от улицы двором; материалом служили дерево, глина, грубый камень, крыши крылись соломой. Для городов характерны дома в 2—3 этажа с эркерами, лоджиями или балконами; своеобразны крытые черепицей дома Охрида с деревянными каркасными верхними этажами, гладкие оштукатуренные стены которых нависают над нижним, сложенным из камня этажом.

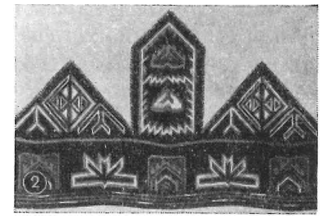
В конце 19 — нач. 20 вв. в крупных городах строили здания в духе европейской эклектической архитектуры, но в целом облик городов мало изменился. После 1945 развернулась реконструкция городов, построены с применением сборного железобетона крупные промышленные сооружения (в Скопье, Штипе, Струмице); районы 2—3-секционных и башенных железобетонных жилых домов и общественные здания современного стиля возведены в Скопье, Битоле и др. При помощи Советского Союза начаты производство крупных панелей и строительство крупнопанельных домов.

Изобразительное и декоративное искусство. В М. сохранились многие циклы фресок, занимающие важное место в истории восточноевропейской живописи 11—14 вв. Фрески сер. 11 в. в храме св. Софии в Охриде, проник-



Живопись Македонии. 1. Фрагмент фрески в апсиде церкви св. Софии в Охриде. Середина 11 в. 2. „Оплакивание Христа". Фрагмент фрески в церкви св. Пантелеймона в Нерези. 1164. 3. Евтихий и Михаил. „Благовещение". Фрагмент фрески в церкви св. Климента в Охриде. После 1295. 4. Михаил (?). Фрагмент иконы „Распятие". 14 в. Национальный музей. Охрид.

„Св. Климент Охридский". Дерево. 13—14 вв. Художественная галерея. Скопье.



Народное творчество Македонии. 1. Вышивка шерстью и аппликация на фетровой женской куртке. Район Скопье. 2. Вышивка на женской рубахе. Район Куманова. (Обе — 19 в., Этнографический музей, Загреб).

нутые суровой эпической героикой, отличаются одухотворённостью лиц, строгой мерностью ритма, насыщенностью цвета. Больше страстности и яркой драматичности в росписях церкви св. Пантелеймона в Нерези (1164), исполненных смелыми и свободными широкими мазками и предвосхищающих (как и близкие к ним фрески церкви св. Георгия в Курбинове, 1191) живопись 14 в. Последняя представлена в М. фресками выдающихся художников Михаила (Михајло) и Евтихия (Евтихие) в церкви св. Климента в Охриде (после 1295), монастыре св. Никиты близ Чучера (ок. 1308) и церкви св. Георгия в Старо-Нагоричино (1317—18). Теряя постепенно в монументальной силе, эти фрески становятся менее каноничными в выборе сюжетов, мотивов (подчас жанровых) и типов, обогащаются действием, живой естественностью сцен, обилием многообразных персонажей. В Охриде сохранилась группа икон конца 13—14 вв., из которых более обобщённые, динамичные, с резкими пробелами приписывают Евтихию, а лирически-мягкие, тонкие по цвету и рисунку — Михаилу. О сравнительной свободе и самостоятельности иконописи М. свидетельствует и возникший здесь тип «Богородицы Пелагонитисы» с играющим младенцем. Фрески церквей св. Михаила и Гавриила в Лесново (ок. 1349), Богоматери в Матейче (ок. 1355), св. Димитрия в Марковом монастыре (ок. 1370), с их перегруженностью композиции, занимательными сюжетами и грубоватой выразительностью фигур, послужили образцом для живописи времени турецкого ига. Лишь во 2-й пол. 18 в. под влиянием Запада и России живопись понемногу начинает отходить от старых канонов (семья Фрчкоских, конец 18—20 вв.). Учившиеся в России Джорджи Зографски (1871—1946) и Димитрие Андонов (1860—1953) не только включают в церковную живопись фольклорные, современные и даже сатирические мотивы, но и пишут патриотические композиции, портреты, пейзажи, сцены народной жизни.

Петре Филиповски и Макарие Фрчкоски. Автопортреты резчиков. Фрагмент иконостаса в монастыре Иоанна Бигорского. 1824—32.

Замечательна в М. резьба по дереву, приобретающая ярко-фольклорный характер: резные двери из церкви св. Николы Больничного в Охриде (12—13 вв.) с узором-плетёнкой и сказочными образами воинов и животных, фигура Климента Охридского (13—14 вв.). В 17—19 вв. расцветает искусство глубокой и ажурной резьбы, вплетающей в сочный растительный орнамент реалистические фигуры животных и людей (вплоть до автопортретов резчиков). Резьбой на иконостасах и потолках славилась школа г. Дебара, соединявшая греческие влияния с венецианскими, наивный гротеск — с элементами барокко и рококо. Мастерски выполнены многие серебряные оклады икон с богатейшим чеканным растительным узором и образами святых. Среди народных ремёсел выделяются многоцветная вышивка на мужских и женских рубахах, платках, поясах, овчинных кожухах, безворсовые ковры, вязаные изделия густых ярких тонов, резьба по дереву, изделия из серебра.

С 1920—30-х гг. выдвигается группа живописцев, пишущих в яркой декоративной манере пейзажи, народные типы, сцены народ-

ного быта М., портреты и натюрморты (Л. *Личеноски*, Н. *Мартиноски*, В. Коджоман, р. 1905, Л. Белогаски, р. 1910, Борка Аврамова, р. 1924) и графика (рисунок, гравюра на дереве, карикатура и др.). После 1945 М. становится одним из центров реалистического направления в искусстве Югославии.

Борка Аврамова. „Голова". Бронза

Лит.: Кондаков Н. П., Македония. Археологическое путешествие, СПБ, 1909; Памятники культуры. Сербия. Македония, [Белград, 1958]; Лазарев В., Живопись XI—XII вв. в Македонии, в кн.: XII Congrès international des études byzantines, Ochride. 1961. Rapports, V, Belgrade—Ochride, 1961, p. 105—134; Бошковић Ђ., Средњевековна уметност у Србији и Македонији, Београд, 1948; Millet G., La peinture du Moyen-âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Album, fasc. 1—3, P., 1954—[1962]; Makedonija, [Beograd], 1957; Бихаљи-Мерин О., Фреске и иконе. Средњевековна уметност у Србији и Македонији, Београд, 1960; Николовски А., Корнаков Д., Балабанов К., Споменици на културата во НР Македонија, Скопје, 1961; Radojčić S., Icones de Serbie et de Macédoine, Beograd, 1962 (англ. пер., 1963).

ГОРОДА

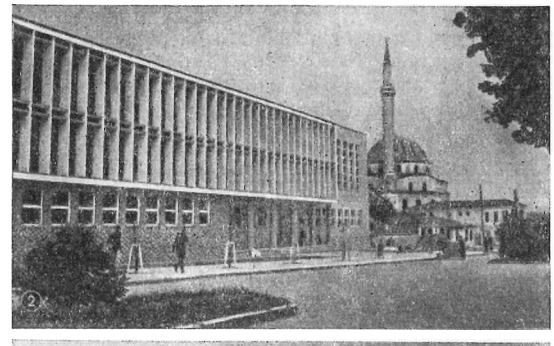
БИ́ТОЛА, Битоль (тур. Монастир, Monastir),— г. на Ю. Македонии. Упоминается с 1014. Сочетает ст. застройку (в т. ч. тур. типа) с современными зданиями. Мечети: Исак-джамия (1508), Ени-джамия (1558), Айдар-Кади-джамия (1561, по проекту Синана, см. *Турция*); крытый базар («безистен»; 16—17 вв.), часовая башня («саат-кула»), баня Ени-амам (18 в.). Ц. св. Димитрия (1830, резной иконостас — 1773). После 1945 Б. реконструируется, превращается в пром. центр (кожев. ф-ка «Борис Кидрич», сахарный завод), застраивается совр. зданиями (Окружной суд, жилые дома). Б. — центр ковроткачества.

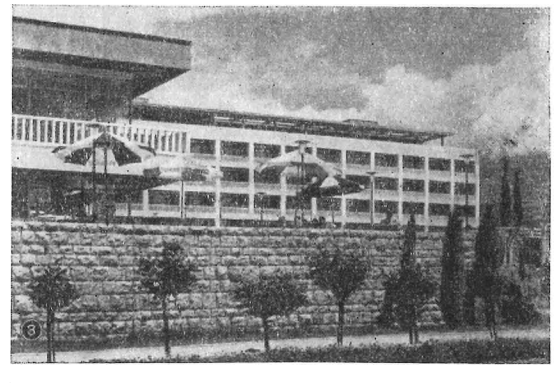
Нац. музей: археологич. и художеств. собр.

Близ Б. — иллирийский некрополь 6—4 вв. до н. э.; руины г. Гераклея Линкестидская (гл. центр обл. Линкестиды; осн. ок. 4 в. до н. э., разрушен готами в 5 в.; остатки акведука, дворца и раннехрист. базилики с мозаиками, визант. крепости и др.).

О́ХРИД — г. на Ю.-З. Македонии на Охридском озере. Древний иллиро-македонский г. Лихнид (упоминается с 3 в. до н. э.; остатки театра, гробница и др.), позднее— рим. торговый г., с 3 в. — религ. центр, с 9 в. — крупный культурный центр (с 879 упоминается как Охрид), в 997—1018 — столица Зап.-Болг. царства. Во многом сохранил ср.-век. структуру, узкие кривые ул. и старую живописную застройку на склоне горы Охрид (на вершине — замок болг. царя Самуила — визант. крепость, осн. в 5 в., полностью перестроена в нач. 11 в., стены выс. 10—16 *м*, 18 башен). Церкви: мон. св. Пантелеймона на горе Охрид (9 в., перестроена в тур. мечеть), **св. Софии** (осн. в 9 в., перестроена ок. 1037—50, притвор — 1317; фрески 11, 12 и 14 вв.), **св. Климента** (первоначально — Богородицы Перивлептос; 1295, пристройки 14 и 19 вв.; фрески — конец 13 в., Михаил и Евтихий, и 1365), св. Николы Больничного (1313; фрески 1313, 1335—45 и 1381), св. Климента «малая» (1378; фрески 14 в.), Богородицы Больничной (14 в.; фрески 14—15 и 17 вв.), Богородицы Челницы (фрески 14 и 19 вв., Дичо Зограф; иконостас, 1862, резчик Дичо Крстевич), св. Константина и Елены (1477; фрески 15 в.). После 1945 О. частично застраивается наново

1


2


3

1. Центр Скопье до 1963. 2. Окружной суд (20 в.) и Ениджамия (1558) в Битоле. 3. Отель „Палас" в Охриде.

(курортные здания, жилые дома). Совр. постройки: отель «Палас», профсоюзный дом отдыха, Гидрологич. ин-т.

Нац. музей: древности О., ср.-век. живопись и скульптура.

Близ О. — иллирийские некрополи в Требенище и Горенцах; руины 3 элинистич. крепостей — Градиште, Требенище и крепости над пещерной ц. св. Эразма (ц. перестроена в 19 в.; фрески 13 в.); ц. св. Иоанна в с. Канео (14 в.; фрески 14 в.).

Лит.: Кузмановски Р., Шалъиħ Д., Охрид и околина, Београд, 1954; Павлович М., Гроздановъ Ц., Охрид, Белград, 1961.

СКО́ПЬЕ (Скопје), Скопле (Skoplje; тур. Ускюб, Usküb),— столица М., расположена на С.-З. республики на р. Вардар. Осн. в 6 в. Юстинианом после гибели г. Скупи. Резиденция сербских королей (14 в.) и тур. султанов (1392—1453). Сочетает совр. застройку со ср.-век. (гл. обр. тур. типа). 26 июля 1963 80% зданий разрушены землетрясением. Ведутся восстановит. работы. До 1963 сохранялись крепость (535) и акведук 6 в.; мечети — Султана Мурата (1436), Исхак-бега (1438), Иса-бега (1475), Мустафа-паши (1492), Яхья-паши (1504); постоялые дворы 15—19 вв. — Сули-ан и Куршумли-ан (с 2-ярусной гал.); баня — «амам» Даут-паши (1489—97), 8-арочный кам. мост (15 в.), крытый базар — «безистен» (1689), часовая башня — «саат-кула» (1566—1572); ц. св. Спаса (конец 17 — нач. 18 вв.; иконостас, 1819—24, резчик Петре Филиповски). С. после 1945 был реконструирован, стал крупным пром. центром (завод «Тито», химич., текстильные предприятия), были построены р-ны жилых домов (в т. ч. башенного типа), обществ. здания. После 1963 составлен план реконстр. С.

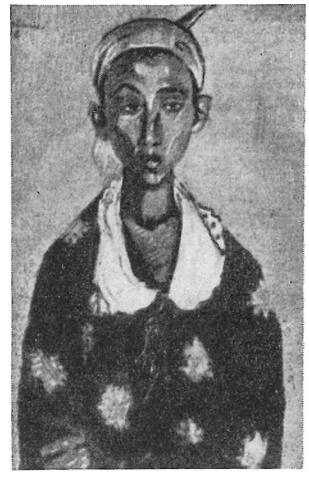
Художеств. гал. (в б. амаме Даут-паши), осн. в 1948: ср.-век. и совр. иск-во М. **Этнографич. музей,** осн. в 1949. **Археологич. музей М.** (в б. Куршумли-ане).

Близ С. — руины иллирийского, затем рим. г. Скупи (центр обл. Дардании, в 518 разрушен землетрясением; остатки театра, терм, базилики, некрополя); церкви — св. Пантелеймона в Нерези (1164; фрески 1164); мон. св. Никиты близ Чучера (1307—08; фрески ок. 1308, Михаил и Евтихий), св. Николы в Люботене (1337; фрески 14 в.), св. Спаса в Кучевиште (ок. 1348; фрески 14 в.), св. Димитрия в Марковом мон. (между 1366—71; фрески ок. 1370), мон. св. Андрея на р. Треске (1389; фрески 14 в.).

ХУДОЖНИКИ

ЛИЧЁНОСКИ, Лазар (р. 26. III. 1901, Галичник) — живописец. Уч. в Художеств. школе в Белграде (1921—27) и в Париже (1927—29). Проф. Худож. школы в Скопье. Пишет портреты, пейзажи, обнаж. натуру, сцены нар. быта: «Окрестности Скопье» (1936, собрание худож.), цикл «Мастера», акв., моз., фрески.

МАРТИ́НОСКИ, Никола (р. 15. VII. 1903, Крушево) — живописец и график. Уч. в Бухаресте и в Париже. С 1948 — директор Художеств. гал. в Скопье. До 1945 писал портреты, картины, посвящ. тяжёлой жизни народа М., позднее — гл. обр. сцены народного быта. Произв.: «Ученик Диме» (1935, Художеств. гал., Скопье), «Цыганка в красном» (1937, собр. В. Коджомана, Скопье), рисунки (серия «Македонские типы», 1937), гравюры на дереве.



Н. Мартиноски. „Цыганка в красном". 1937. Собрание В. Коджомана. Скопье.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Художеств. школа в Скопье, осн. в 1945. **Отд. гор. и сельской планировки и арх-ры Ун-та Скопье,** осн. в 1946.

ОРГАНИЗАЦИИ

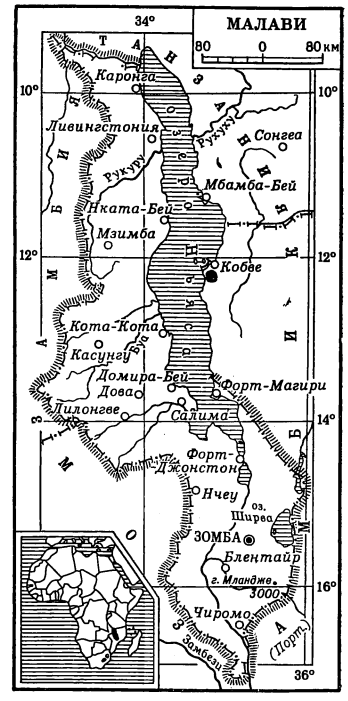
Союз художников М., осн. в 1945.

Автор А. И. Венедиктов. Консультант В. Н. Лазарев.

МАЛАВИ

(MALAWI)

Малави — независимое государство в Центральной Африке, образовавшееся в 1964 на территории Ньясаленда (до 1964 входила в состав Федерации Родезии и Ньясаленда). О древней культуре народов М. известно мало. Найдены только остатки древних ирригационных сооружений, тянувшихся на многие десятки километров. Основной тип поселения у народов ньянджа и чева — тесно застроенная деревня, окружённая изгородью. У нгони хижины располагаются по кругу. В центре — загон для скота. Встречаются хижины, круглые в плане, на плетённом из прутьев каркасе, обмазанном изнутри глиной, и с тростниковой крышей, а также четырёхугольные дома с окнами и плетёными дверьми. Иногда на стены таких домов красной и белой красками наносят схематичные изображения животных и геометрические узоры. Для защиты стен от дождя и солнца вокруг дома устраивают веранду. Дом и веранду подводят под общую крышу. Из художественных ремёсел распространены гончарство и резьба по дереву. Глиняную утварь красят в красный цвет, иногда наружную поверхность натирают графитом; из дерева изготовляют резные табуреты с изображениями животных и птиц, подголовники и блюда и раскрашивают их в красный и чёрный цвета.

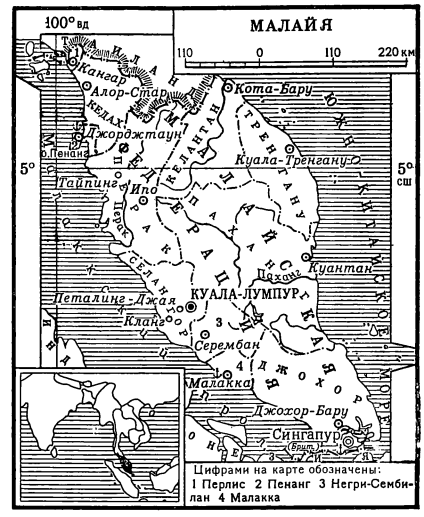


Лит.: T e w M., Peoples of the Lake Nyasa Region, L.—N. Y.— Toronto, 1950; R e a d M., The Ngoni of Nyasaland, L.—N. Y.—Toronto, 1956.

Автор Г. Н. Гоцко.

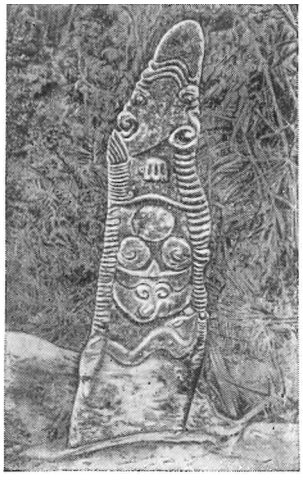
МАЛАЙЯ

(TANAH MELAYU. MALAYA)

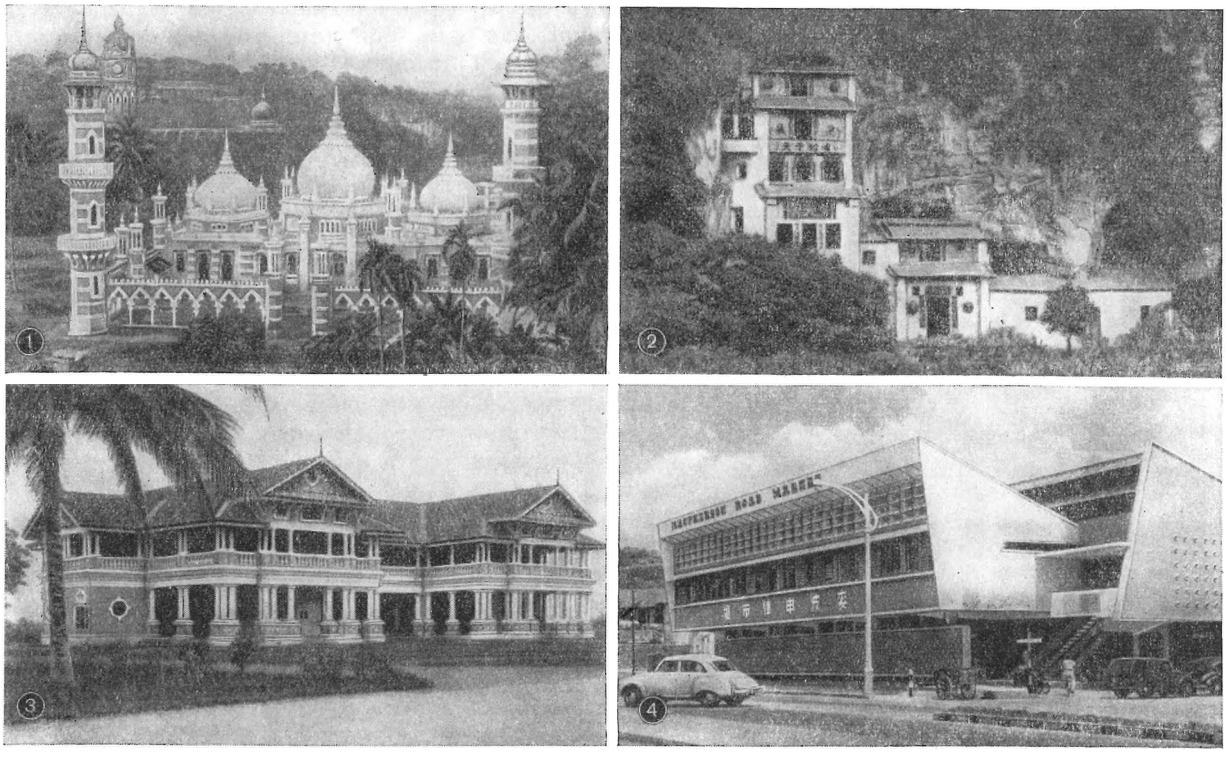


На искусстве Малайи — страны в Юго-Вост. Азии, занимающей юж. часть п-ова Малакка и прилегающие о-ва, отразились как её положение на древнем торговом пути, соединяющем Дальний Восток с Индией, Передней Азией и Европой, так и сложность её истории и национального состава населения. М. входила в обширную область культур неолита и бронзового века, связанных с переселением малайских племён в 3—1-м тысячелетиях до н. э. Сохранились неолитическая керамика со штампованным и шнуровым узором и памятники 2-й пол. 1-го тысячелетия до н. э.: менгиры в Алор-Гаджахе (Alor Gajah, Малакка*) и в Берхала-Лиме (Berhala Lima, Келантан), мегалитические террасы, надгробные плиты, бронзовые предметы и бронзовые колоколовидные барабаны со спиральным орнаментом, найденные в Кланге (Klang, Селангор) и на реке Тембелинг (Паханг). На культуру государств, возникавших с первых веков н. э. на сев.-зап. и сев.-вост. побережьях М., оказала влияние *Индия* (см.), откуда проникли буддизм и брахманизм. До 7—8 вв. господствовало подражание индийским образцам: буддийский монастырь 5—6 вв. (с фундаментом из латеритовых блоков, стенами из обожжённого кирпича и шиферной кровлей), «ступа», вишнуитский храм, бронзовые изображения Будды (школы Амаравати) в Кедахе, буддийская скульптура «гуптского стиля» в Пераке. В период господства в М. феодальной суматранской империи Шривиджайя (8—13 вв.) под влиянием культур Индии, *Индонезии* и *Камбоджи* (см.) сложился «индомалайский стиль»; он проявился в бронзовой скульптуре, обладающей рядом малайских и кхмерских черт, в буддийских храмах Кедаха, близких к суматранским «биаро», в декоративном искусстве (золото и серебро с чернью, шёлковые ткани, керамика, плетение). Наряду с преобладающим влиянием Индии начали проявляться и воздействия *Китая* (см.). С 14 в. в М. проникал ислам, восторжествовавший в период Малаккского султаната (15 — нач. 16 вв.). Многие памятники более ранней культуры были уничтожены, оборвалось развитие индомалайской скульптуры. При господстве ислама возникали мечети и надгробия 17—18 вв. в Пераке, Кедахе и Джохоре, гробницы Негри-Сембилана. В 15—19 вв. усилилось и китайское влияние, особенно в керамике. Вторжение в М. колонизаторов (в 1511 — португальцев, в 1641 — голландцев, с 1786 — англичан), приведшее к упадку древнюю культуру М., сопровождалось внедрением европейских форм архитектуры и искусства (португальские и голландские постройки в *Малакке*, английские — в *Сингапуре*, *Куала-Лумпуре* и *Джорджтауне*). Под давлением национально-освободительного движения в 1946—48 английские власти создали Малайскую Федерацию (отделив от неё Сингапур), а в 1957 признали её независимость. В 1963 Малайская Федерация и Сингапур были включены в Федерацию Малайзия.

Гранитная стела „меч" в Пенкалан-Кемпасе (Негри-Сембилан). Около 15 в.



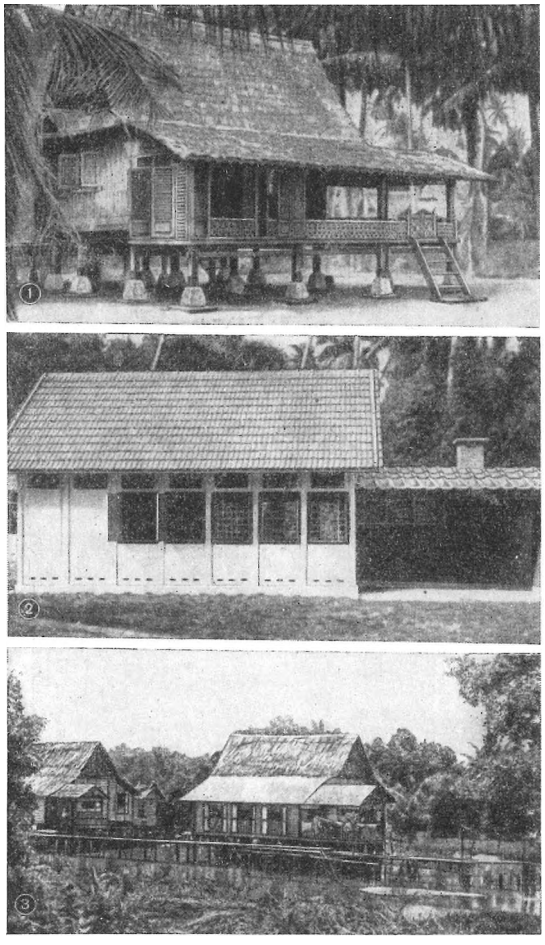
* Местонахождение населённых пунктов и памятников указывается по современному административному делению.



Архитектура Малайи. 1. Мечеть в Куала-Лумпуре. 2. Китайский пещерный храм близ Ипо. 3. Школа Андерсона в Ипо. Конец 19 — начало 20 вв. 4. Универсальный магазин в Сингапуре. Середина 20 в.

Архитектура. Города М., расположенные гл. обр. на зап. побережье,—это морские торговые порты (Сингапур, Джорджтаун, Малакка) или промышленные центры (Куала-Лумпур, *Ипо*, *Тайпинг*). Большинство городов возникло не ранее 2-й пол. 19 в. Их планировка и облик отражают пестроту этнического состава населения: обычны деление города на европейские, китайские, малайские, индийские кварталы и смешение архитектурных стилей Европы, Китая и мусульманской Индии. В центре города, обычно правильно распланированном,— широкие озеленённые улицы, дома конца 19 — нач. 20 вв. в «колониальном стиле» — с галереями, куполами, шпилями, и современные многоэтажные здания из кирпича и железобетона с обилием балконов и веранд. Фешенебельными зданиями в духе функционализма застраивается приморская часть Сингапура, 1—2-этажными домами из железобетона и кирпича — город Петалинг-Джая (Petaling Jaya, спутник Куала-Лумпура). Строятся новые спутники промышленных городов — Тесака (Tesak) в Пераке, Джохор-Бару (Johor Bahru) в Джохоре, Баттеруэрта (Butterworth) в Пенанге. В китайских кварталах — узкие улицы с тесно прижатыми друг к другу 2—3-этажными «домами-лавками»: первый этаж занимают магазины и лавки ремесленников, на верхних по обе стороны длинного коридора расположены жилые комнаты, в каждой из которых живёт целая семья; окна есть только в комнатах по узкой фасадной стороне. В ещё худших условиях живут обитатели малайских кварталов и городских окраин. Для каждого национального квартала характерны свои культовые сооружения: европейские соборы, китайские храмы с многоярусными черепичными крышами, малайские купольные мечети, индийские храмы.

Малайские деревни («кампонги») — кучевого типа или расположены вдоль дорог, рек, горных долин. Малайцы строят каркасно-столбовые, обычно однокамерные дома на деревянных сваях, врытых в землю или установленных на каменных «подушках». Каркас делают из дерева, стены, потолок и пол — из расщеплённых стволов бамбука. В богатом строевым лесом Кедахе нередко весь дом строят из дерева. Окна закрываются ставнями с плетёнкой из расщеплённого бамбука. Крыши с двумя крутыми длинными скатами покрыты пучками нарезанных пальмовых листьев. Спереди к дому пристраивают веранду (покрытую удлинённым, с небольшим изломом, скатом крыши), а сзади — открытую платформу-кухню (у зажиточных крестьян её заменяет отдель-



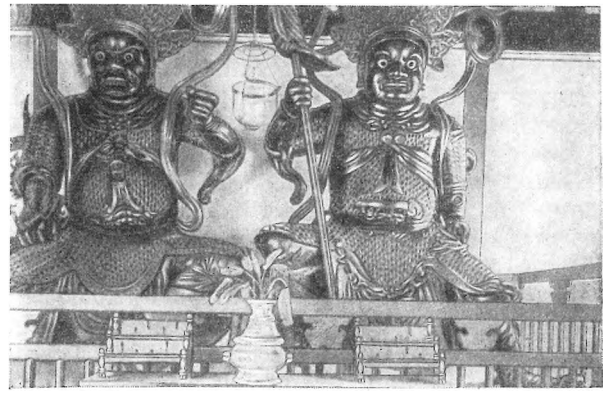
Архитектура Малайи. 1. Малайский дом. 2. Типовой дом из сборного железобетона. Середина 20 в. 3. Малайские жилища в Сингапуре.

ное строение). У минангкабау, живущих в Негри-Сембилане, сохранились длинные дома с двухъярусной седловидной крышей. На реках М. можно встретить плоты с бамбуковыми хижинами и жилые лодки. Обитатели джунглей, древнейшие жители страны (семанги, сенои и джакуны), живут в шалашах-навесах из бамбука и пальмовых листьев либо в домах малайского типа. Китайцы строят дома на земляной, плотно утрамбованной площадке (которая служит полом), стены делают из дерева, а крыши — из пальмовых листьев. Сходны по типу дома индийцев, но вдоль продольной стены под скатом крыши в них устраивают узкую веранду, на которую выходят двери из комнат. В новых деревнях строят типовые дома из кирпича, железобетона и дерева. Посёлки рабочих плантаций и рудников состоят из длинных деревянных бараков.

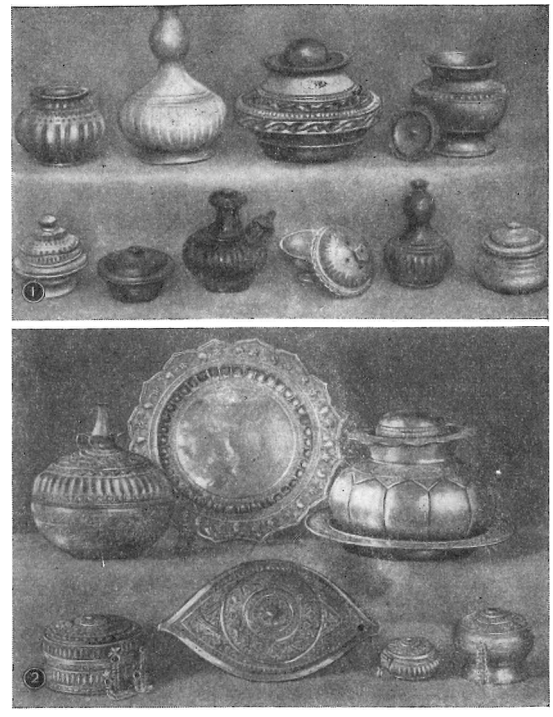
Изобразительное искусство. В М., помимо традиционной китайской живописи тушью и индийской — акварелью и пастелью, существует живопись европейского как реалистического, так и модернистического типа. Ряд художников, малайцев и индонезийцев, выполняет портреты (Хусейн, Hoessein, в Куала-Лумпуре), жанровые и пейзажные акварели (Сури бин Мохьяни, Suri bin Mohyani, и Сулейман бин Хаджи Сухайми, Suleiman bin Haji Suhaimi, в Сингапуре). Среди китайских художников Сингапура известны Чун Су-пян, соединяющий традиционные приёмы с элементами кубизма, портретист и жанрист Чэнь Вэнь-си, Чэнь Чун-суй, пишущий виды малайских кампонгов, Лю Кан, Цюй Юй-сэн и др. Существует и скульптура — народная малайская из дерева, индийская из дерева и бронзы, традиционные изваяния в китайских и индийских храмах, станковая и монументальная пластика европейских мастеров (работы Доры Гордин, D. Gordine, в ратуше Сингапура, и др.). Интересны пещерные росписи семангов (в «пещере Носорога» — Гуа Бадак, Gua Badak, сев. Перак, и др.), изображающие человеческие фигуры, обезьян, луки и стрелы и т. д.

Декоративное искусство. Древние художественные ремёсла М. пришли в упадок в период колониального гнёта, испытывая конкуренцию фабричных изделий. В ряде мест (гл. обр. в Кедахе и Перлисе) сохранилось гончарство: сосуды в виде тыквы и кокосового ореха (Перак), бутыли, кувшины, горшки, чаши, тарелки. Распространён штампованный орнамент, чаще всего стилизованные мотивы лотоса. Центром изготовления керамики китайского типа является Пасик-Дуриан (Pasik Durian, Паханг). С нач. 20 в. производится фарфор (гл. обр. в Селангоре). Из тканей домашнего производства с давних времён изготовлялась национальная одежда малайцев — саронги, головные платки и др., орнаментировавшиеся золотой и серебряной нитью. Центрами шёлкоткачества издавна были Тренгану (где шёлк орнаментировался золотой нитью) и Келантан; там же и на вост. побережье Паханга ткут ткани из бумажных нитей красного, зелёного и синего цветов тёмных оттенков. Распространена

Китайские бронзовые статуи в храме Кеклоксы близ Джорджтауна.



вышивка (в Пераке — рельефная) цветным шёлком, бисером, золотой нитью. Малайцы орнаментируют ткани также способом «батик» (см. *Индонезия*), применялась и набойка (узор из золотых листьев в Селангоре). Известны кружева Малакки, вышивка по коже (Сингапур, юж. Джохор), кожаные куклы для театра (Паханг, Тренгану, Келантан). Почти исчезла резьба по дереву, особенно архитектурная, бытующая гл. обр. у минангкабау в Негри-Сембилане. Малайские женщины плетут циновки (вышитые в Пераке, ажурные или с вплетёнными лентами в Джохоре), корзины, сумки из расщеплённого бамбука, тростника и черенков пальмовых листьев. Исчезает искусство изготовления оружия (в т. ч. известных в М. с бронзового века изогнутых кинжалов — «крисов»), а особенно ювелирное дело, которым славилась М. (чернение серебра в Пераке и Кедахе, заполнение чеканного узора чёрно-синим сульфидом в Негри-Сембилане, эмаль в Кедахе, изделия из сплава олова с медью и сурьмой в Тренгану). Оригинальны медные лампы в виде мифологических птиц, служащие для теневого театра. Группа мастеров в Кампонг-Сирехе (Kampong Sireh, Келантан) выделывает из золота и серебра украшения, сосуды с крышками, кувшины, коробки для бетеля и др. изделия с чеканкой и филигранным растительным орнаментом (листья, изображения лотоса). Работают и китайские ювелиры, гл. обр. в Сингапуре.



Декоративно-прикладное искусство Малайи. 1. Керамика. 2. Металлические изделия: сосуд для воды и блюдо из Риау; кувшин, золотая пряжка для пояса и шкатулки из Перака.

Своеобразно искусство древнейших племенных групп М., обитающих в джунглях,— семангов, сеноев и джакунов. Они изготовляют из бамбука женские гребни, духовые трубки для метания стрел, колчаны, украшая их гравированным геометрическим орнаментом, изображениями цветов, змей, птичьих голов и т. д. Семанги в сев. Пераке плетут корзины и циновки из волокон бамбука, ротанга, хлебного дерева. Растительными волокнами вышивают женские пояса. У семангов Паханга женские пояса из ротанговых волокон украшаются изображениями змей, пчёл и рыб.

Лит.: Тюрин В. А., К вопросу об истоках малайской культуры, «Вестник истории мировой культуры», 1959, № 3; Dobby E. H. G., Settlement patterns in Malaya, «Geographical Review», N. Y., 1942, v. XXXII, № 2, Apr.; Winstedt R. O., The Malays. A cultural history, L., 1950; Beamish T., The arts of Malaya, Singapore, [1954]; Le May R., The culture of South-East Asia, L., 1954; Newcombe V. Z., Housing in the Federation of Malaya, «The Town Planning Review», Liverpool, 1956, v. 27, № 1, Apr.

ГОРОДА

ДЖО́РДЖТАУН (Georgetown) — г., адм. центр Пенанга, 2-й по значению (после Сингапура) торговый порт М., расположен на С.-З. страны на о-ве Пенанг. Осн. в 1786. Много европ. зданий, в т. ч. в совр. стиле, но преобладают кит. «дома-лавки».

Близ Д.— буддийский храмовый комплекс Кеклоксы в кит. стиле с 7-ярусной пагодой.

ИПО (Ipoh) — г., адм. центр Перака. Центр добычи олова. Возник в 20 в. из горняцкой деревни. Много 2—3-этажных зданий с гал. по всему 1-му (иногда также и по 2-му) этажу. Ратуша (в неоклассич. стиле), школы — Андерсона и англо-кит. (в «колониальном стиле»), мечети, церкви.

Близ И.— пещерный кит. храм.

КУА́ЛА-ЛУ́МПУР (Kuala Lumpur) — г., адм. центр Селангора (с 1880), столица М. (с 1896), Малайской Федерации (с 1948) и Федерации Малайзия (с 1963). Осн. в 1857—59 как пос. кит. горнорабочих. Пром. центр. Для К.-Л. характерно смешение черт европ., инд., индонез. и южнокит. арх-ры. Кит. «дома-лавки», трёхкупольная мечеть с 2 минаретами, кит. храм Чаньцзясы, неоготич. ц. Сент-Мэри, вокзал в «маврит. стиле», постройки «колониального стиля» (банк, почтамт), совр. здания (Нац. музей М., 1953, 18-этажное здание парламента Федерации Малайзия). В центре К.-Л. — большие озелен. площади и широкие улицы; много парков, ботанический сад.

Нац. музей М., открыт в 1953 (вместо разруш. в годы 2-й мировой войны Селангорского м.): археологич. и этнографич. собр.

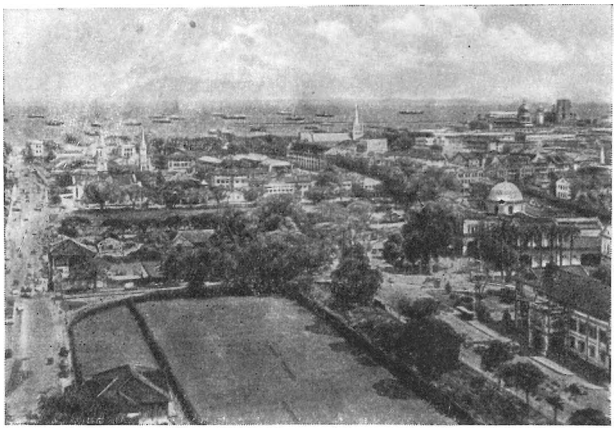
Г.-спутник Петалинг-Джая, осн. в 1953: пром. зона и жилые микрорайоны с геометрич. планировкой; застроен по англ. типу 1—2-этажными домами (кирп., жел.-бет.).

МАЛА́ККА (Malakka) — г., адм. центр Малакки, порт на юго-зап. побережье п-ова. Осн. ок. 1400, до захвата португальцами (1511) — столица Малаккского султаната. Небольшой г. с узкими ул. и плотной застройкой. Португ. форт (ворота 1670), развалины португ. ц. (барокко), голл. ц. (1790), голл. дома 17 в. Кит. р-н с «домами-лавками» и храмами.

Историко-художеств. музей.

СИНГАПУ́Р (Singapore, Singa Pura—«город Льва») — г., адм. центр одноим. гос-ва (с 1965—самостоят.) на о-ве Сингапур у юж. оконечности п-ова. Порт мирового значения с развитой пром-стью. Осн. в 12 в., разрушен в 14 в. С 1819 застраивался англичанами (регул. планировка центра — Т. Рафлс). Адм. и деловой центр (неоклассич. ратуша, театр, зал Виктория-холл, неоготич. собор Сент-Андру, 1862), европ. р-н с широкими ул. и многоэтажными домами (жел.-бет., кирп.); Ин-т Рафлса (начат в 1835, Г. Д. Колмен), собор Доброго Пастыря (1840-е гг., К. А. Дайс), Дом правительства (1869, Мак-Нейр). «Морской фасад» — совр. многоэтажные здания магазинов, банков, контор. Кит. р-н с узкими ул., «домами-лавками» и храмами. Малайский р-н со свайными домами и мечетями, напоминающий «кампонг». Аэропорт Пайя Лебар.

Сингапур. Общий вид.



Художеств. музей и выставочная гал. при Ун-те М. осн. в 1955: бронза и керамика Таиланда, кит. живопись и керамика, пам. иск-ва Индии и Камбоджи, совр. живопись М. **Нац. музей** (б. Музей Рафлса), осн. в 1848: этнографич. и археологич. собр., иск-во М., кит. декор. иск-во; изд. «Memoirs».

Города-спутники С.— Куинстаун (Queenstown) и Тоа-Пайох (Toa Payoh), построены после 2-й мировой войны, по планировке и застройке близки к европ. р-ну С.

Лит.: Dobby E. H. G., Singapore: town and country, «Geographical Review», N. Y., 1940, v. 30, № 1, January; Fryer D. W., The «Million City» in South-East Asia, «Geographical Review», N. Y., 1953, v. 43, № 4, October; Thatcher D., A view of Singapore, «Corona», L., 1955, v. 7, № 7; Thomson G. G., Singapore's new housing, «Corona», L., 1955, v. 7, № 1, January.

ТАЙПИ́НГ (Taiping) — г. в Пераке. Осн. центр добычи олова в долине р. Кинта. Застройка в европ. и кит. стилях.

Музей Перака, осн. в 1883: древности и этнография М., малайское серебро, кит. живопись и фарфор.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Арх.-строит. отд. Федерального технич. колледжа в Куала-Лумпуре, осн. в 1954. **Арх.-строит. отд. Сингапурского политехникума**, осн. в 1958. **Кит. академия Наньянг** в Сингапуре.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

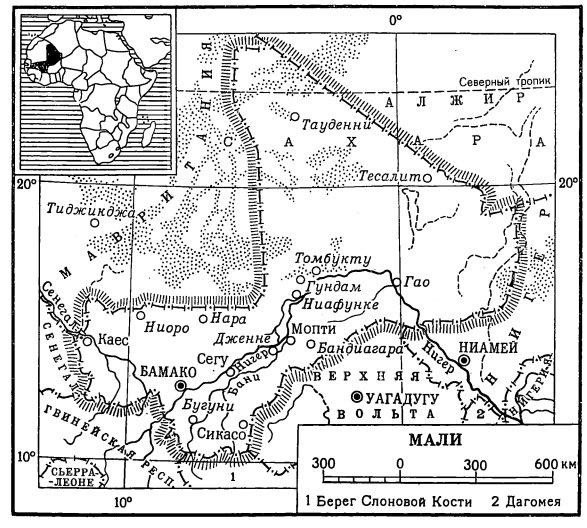
Федеральный художеств. совет в Куала-Лумпуре. **Федеральный департамент гор. планировки** в Куала-Лумпуре; имеет отд. в Джохор-Бару, Ипо, Джорджтауне. **Федеральный трест жилищного стр-ва. Об-во малайских иск-в и ремёсел**, осн. в 1930; имеет отд. во всех адм. центрах. **Ин-т архитекторов М.** в Куала-Лумпуре; изд. «Journal» (с 1950). **Академия иск-в** при Кит. об-ве в Сингапуре. **Сингапурский художеств. совет**, осн. в 1955. **Сингапурское художеств. об-во. Ин-т архитекторов Сингапура. Инд. об-во изящных иск-в** в Сингапуре. **Секция иск-в и культурных связей** при Министерстве просвещения Сингапура, осн. в 1957.

Авторы: М. Г. Журавлёва (арх-ра, декор. иск-во), В. А. Тюрин (введение, изобразит. иск-во). Консультант Г. Г. Стратанович.

МАЛИ

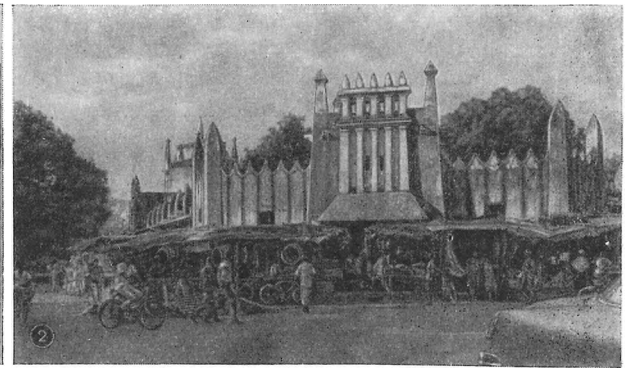
(РЕСПУБЛИКА МАЛИ. RÉPUBLIQUE DU MALI)

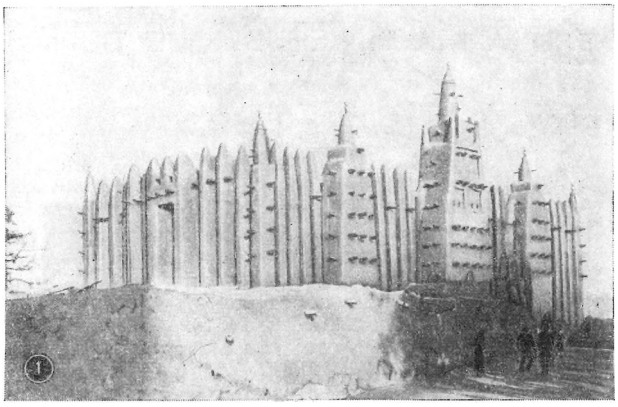
Независимая республика (с 1960) Мали, расположенная в Зап. Африке, занимает обширную территорию бывшего Французского, или Зап. Судана. Наиболее древние памятники культуры М. относятся к эпохе неолита: наскальные росписи геометрического характера в Бандиагаре (Bandiagara), выполненные красной краской рисунки в гротах в р-не *Бамако* (обнаружены в 1955), искусно передающие сцены охоты, войны, танцев, группа менгиров в Тондидару (Tondidarou, близ Ниафунке, Niafounké), своеобразные глиняные и каменные фигурки в р-не Мопти (Mopti).

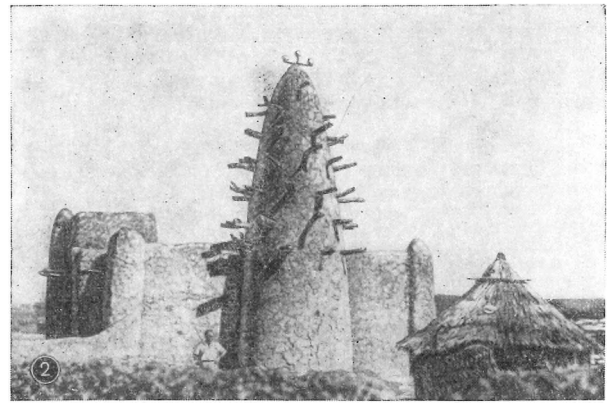


Архитектура. В сельских местностях издавна строят хижины из «банко» (смесь глины с соломой). В городах они в основном прямоугольные, с перекрытием из бамбука, циновок и листьев, в сельских местностях — круглые, из глины или соломы, без окон, на каркасе из жердей, с конической, низко свисающей соломенной крышей. Несколько хижин одной семьи объединяются общей глиняной стеной с проходом. Подсобные помещения располагаются во дворе. В горных районах у народа догон деревни сильно укреплены, хижины имеют надстройки в виде башен. На С. страны кочевники (берберы, фульбе, туареги, арабы) живут в палатках и круглых хижинах из циновок или кож. В средние века на территории М. сменялись могущественные феодальные государства: Гана (расцвет в 11—13 вв.), Мали (13—15 вв.), Сонгаи (15—16 вв.). В них процветало градостроительство (в 1950 близ Нары, Nara, обнаружены руины столицы Ганы *Кумби-Сале*, имеются описания столиц Мали — Ниани, Niani, и Сонгаи — *Гао*, городов *Томбукту*, *Дженне* и др.). Города были хорошо распланированы, укреплены глиняными зубчатыми

1. Малийская деревня на юге страны. 2. Центральный рынок в Бамако.





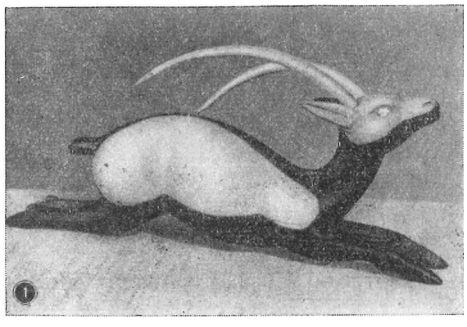


1. Мечеть в Дженне. 13 в., восстановлена в 1905. 2. Мечеть из банко близ Бамако. 14 в., перестроена.

стенами (частично сохранились в Сикасо, Sikasso, и близ Бугуни, Bougouni). В них строились крупные общественные здания, часто сходные с домами «суданского стиля». К их числу относился дворец в Томбукту (14 в., строитель Эс-Сахели, Es Saheli, работал в Томбукту в 1325—46). Из банко возводились своеобразные мечети (в Мопти, Дженне, Томбукту) с характерными коническими минаретами и вертикальными тягами, расчленяющими стены. Широкие внутренние пространства разделены мощными столбами, поддерживающими потолок. В ряде городов сохранились средневековые жилые дома местного «суданского стиля» — прямоугольные здания из банко с плоскими кровлями, толстыми стенами, сохраняющими прохладу, и внутренними двориками. Глухие зубчатые стены, выходящие на улицу, имеют форму трапеций, украшены портиками с большими навесами и лепным орнаментом геометрического характера. С приходом колонизаторов (конец 19 в.) в городах появились здания в духе западноевропейской эклектики (соборы, правительственные учреждения, особняки) и глинобитные жилые дома барачного типа, достигающие 10—12 *м* в длину, с деревянными жалюзи и сквозным проветриванием. В послевоенные годы строятся здания современного типа, широко используются новые строительные материалы (железобетон, пластики и др.). Большую помощь в строительстве оказывают социалистические страны — Советский Союз, Болгария и др. В 1962 в Бамако начато сооружение Национального стадиона на 25 тыс. мест, Учебного центра машиностроения, Высшей административной школы, Медицинской школы и Центра сельскохозяйственного обучения на 600 учащихся.

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство. У народов, населяющих М., издавна развито искусство резьбы, которой покрываются почти все деревянные предметы (табуреты, двери, ткацкие станки, носы лодок, тарелки, трубки, гребни). Из лёгкого дерева вырезают ритуальные маски и фигурки людей (иногда парные) и животных, большей частью сильно обобщённые, но наделённые большой экспрессией, выразительностью поз и жестов. Изящны и декоративны навершия плетёных цилиндрических масок народа бамбара, изображающие антилоп, гиен, львов, лошадей. Скупость моделировки, обобщённость форм, создающие впечатление большой монументальности, присущи скульптуре и маскам (человеческие лица больше натуральной величины) народа догон. В период колониального режима (с конца 19 в.) деревянная скульптура в большом количестве вывозилась в Европу. В связи с этим появились многочисленные подражательные ремесленные фигурки людей и животных (антилопы, слоны), наводнившие рынок и вытеснившие подлинно народные произведения.

Современная скульптура. 1. Антилопа. 2. Слон. (Оба — дерево).



Кроме резьбы по дереву, развито литьё из меди (у туарегов часто встречается т. н. «крест Агадес» — символ власти и смелости). В р-нах Сегу (Ségou) и Каеса (Kayes) распространены ювелирные работы по золоту, серебру, меди. Изготовляют художественные изделия из кожи змей, крокодилов (сумки, портфели, ремни), шкур

пантер и леопардов, керамическую посуду (расписанные яркими красками горшки, тазы, блюда), изделия из соломы с несложным орнаментом, ткани с цветным геометрическим орнаментом.

После провозглашения независимости изучением и собиранием народного искусства занимается специальный комитет, при котором создан краеведческий музей. В Бамако, в т. н. Доме ремесла, образован ряд мастерских, в которых старые мастера передают свой опыт молодым. Формируется профессиональное искусство. Своеобразные, красочные композиции на темы народной жизни создаёт первый художник М., получивший специальное образование, — Б. *Кейта.*

Лит.: K j e r s m e i e r C., Centres de style de la sculpture nègre africaine, v. 1, P.-Cph., 1935; G r i a u l e M., Masques dogons, P., 1938; L'art nègre, P., 1951; S p i t z G., Le Soudan Français, P., 1955; J a u n e t H. et B a r r y J., Histoire de l'Afrique Occidentale Française, P., 1956; Afrique Occidentale Française. Togo, P., 1958 (Les guides bleus); S u r e t - C a n a l e J., Afrique Noire Occidentale et Centrale, P., 1958 (рус. пер., М., 1961); T a m s i r N i a n e D. et S u r e t - C a n a l e J., Histoire de l'Afrique Occidentale, Conakry, 1960.

ГОРОДА

БАМАКО́ (Bamako) — столица М. Расположена на левом берегу р. Нигер. Осн. в 1883, с 1908 — столица Франц. Судана. Имеет правильную прямоуг. планировку. В центре — гл. площадь, к ней сходятся осн. магистрали. Вдоль р. Нигер за широким бульваром расположены благоустр. европ. кварталы, застроенные особняками, виллами, крупными обществ. зданиями: Большая мечеть (прямоуг. в плане, «псевдоарабского стиля»), собор Жанны д'Арк (1925—36, «псевдороманского стиля», с колокольней выс. 28 *м*), Дом ремесла (1932), Центр. рынок («неосуданского стиля», треуг. в плане, с порталами па каждой стороне), Гранд-отель, Школа обществ. работ (1940), Ин-т офтальмологии (1948—53), Технич. коллеж (1951), **Нац. ассамблея** (1950) — прямоуг. в плане кирп. здание, перекрытое куполом, с открытыми лестницами по сторонам. В сев. части, на горе Кулуба,— адм. центр с дворцом президента (б. дворец губернатора; 1907), зданием Ин-та гуманитарных наук. Зелёные массивы ботанич. и зоологич. садов. Окраинные кварталы застроены домами из банко, типичными для сельских местностей. В 1960 создан перспективный план развития города, по к-рому предусматривается большое стр-во на правом берегу реки. В 1959 сооружён мост (дл. 2 *км*), соединяющий оба берега. Б. благоустраивается. В 1962 начато стр-во **спортивного комплекса** (Нац. стадион на 25 тыс. мест с земляными и жел.-бет. трибунами и жел.-бет. козырьком, открытый плават. бассейн с 2 ваннами и трибунами, спортивный павильон, широкоэкранный кинотеатр на 1500 мест) и ряда учебных заведений (Высшая адм. школа на 250 учащихся; Медицинская школа на 200 учащихся; Учебный центр машиностроения на 300 учащихся) — все по проектам сов. арх. Л. Н. Афанасьева, Н. К. Александровской, конструктора К. А. Токмакова и др. Б.— центр художеств. ремесла (обработка золота, серебра, кожи, резьба по дер., ткачество).

Музей, осн. в 1953: колл. археологических находок экспедиции М. Шумовского (1951), дер. скульптура, маски. **Краеведч. музей.**

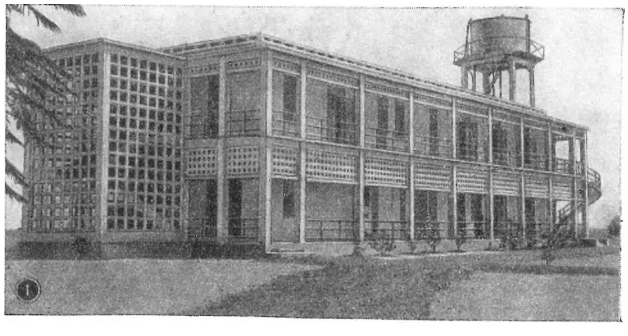
Близ Б.: обнаруж. в гротах в 1955 росписи — стилизов. изображения людей и животных (сцены охоты, войны, танцев), выполненные красной краской (эпоха неолита); мечети из банко.

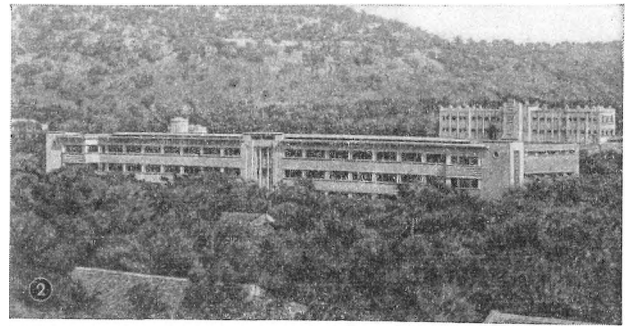
ГА́О (Gao) — г. на В. Мали, на левом берегу р. Нигер. Осн. в 670—690-е гг. В ср. века — столица гос-ва Сонгаи. Основная застройка — в «суданском стиле». Руины мечети Канкан Мусса (14 в.), кирп. гробница Аска Мухаммеда (15 в.) пирамид. формы.

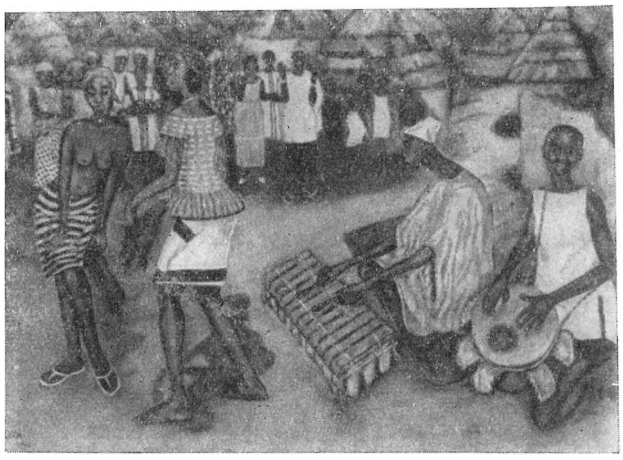
ДЖЕННЕ́ (Djenne) — г. в долине р. Нигер. Осн. ок. 800. В 14—15 вв.— крупный политич., торговый и религ. центр. Имеет живописную планировку, застроен зданиями «суданского стиля». В центре г., на гл. площади,— **мечеть** (13 в., разрушена в 1830, реконструирована в 1905), сложена из банко, прямоуг. в плане, с пирамидальным минаретом, внутри — большое помещение, потолок поддерживают 90 столбов (диам. 2 *м*). С 16 в. Д.— центр художеств. ремесла (вышивка, гончарство).

КУ́МБИ-САЛЕ́ (Kumbi Saleh), К у м б и,— древний г., столица ср.-век. гос-ва Гана. Расположен между городами Ниоро и Нара. Упоминается в араб. письм. источниках с 800, расцвет — в 10 — нач.11 вв. В 1077 подвергся набегу альморавидов, окончательно разру-

1. Госпиталь в Мопти. 2. Технический коллеж в Бамако. 1951.







Б. Кейта. „Праздник в деревне".

шен в 1240 войсками гос-ва Мали. Сохранились руины резиденции местных правителей и мусульм. торгового г. (расстояние между ними ок. 10 *км*), состоявшего из центр. части (пл. 700 *м*×700 *м*, с кам. постройками, неправильной сетью улиц, большой пл. и мечетью) и пригорода с домами «суданского стиля» из глины. Кам. дома с прямоуг. и треуг. нишами в стенах украшены фризами из кам. плит с араб. надписями и многоцветным орнаментом (розетки, растит. мотивы).

Лит.: Thomassey P. et Mauny R., Campagne de fouilles à Koumbi Saleh, «Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire», Dakar, 1951, № 2, p. 438—462; их же, Campagne de fouilles de 1950 à Koumbi Saleh (Ghana), там же, sér. B, Dakar, 1956.

ТОМБУКТУ́ (Tombouctou), Тимбукту, Тимбуту,— г., адм. центр округа Томбукту, на левом берегу р. Нигер. Осн. в 1100. В 13—15 вв.—один из гл. центров мусульм. культуры. Т. не имеет правильной планировки, ул. кривые и узкие, на окраинах — многочисл. могильные склепы и гробницы святых. Жилые дома в т. н. «суданском стиле». Мечети: **Джингеребер** (начата в 13 в., впоследствии неоднократно перестраивалась) —прямоуг. в плане, с конич. минаретом, сложена из банко, стены обмазаны жёлтой глиной, украшены лепным геометрич. орнаментом, внутри — ряд дворов и залов, один из к-рых разделён 3 рядами колонн; Санкоре (начата в 14 в., перестроена в 16—18 вв.), Сиди Яхья (ок. 1440, перестроена). Гробницы шейха аль-Моктара и Сиди Ахмеда бен Амара. После 1960 в Т. проводятся градостроит. работы, построен канал (8 *км*), соединивший г. с портом Кабара.

Краеведческий музей.

Близ Т.— г. **Гундам** (Goundam), в к-ром сохранились укрепления из банко.

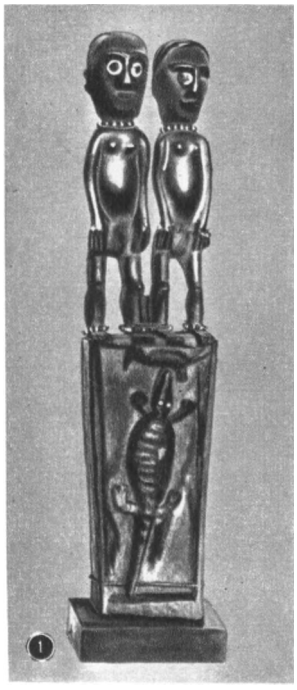
ХУДОЖНИКИ

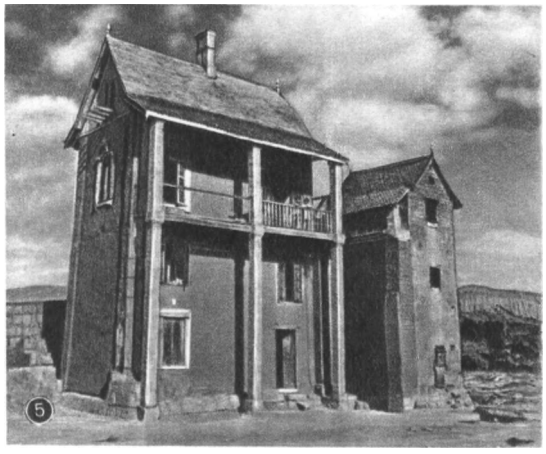
КЕЙТА́ (Keyta), Бубакар (р. 1941) — живописец. Уч. во Франции и в АХ во Флоренции (Италия). Автор декор. композиций на темы нар. жизни: «Утро в деревне» (1956), «На базаре», «Охотники на газелей», «Гладильщицы», «Праздник в деревне», «Продавцы кислого молока», «Семья».

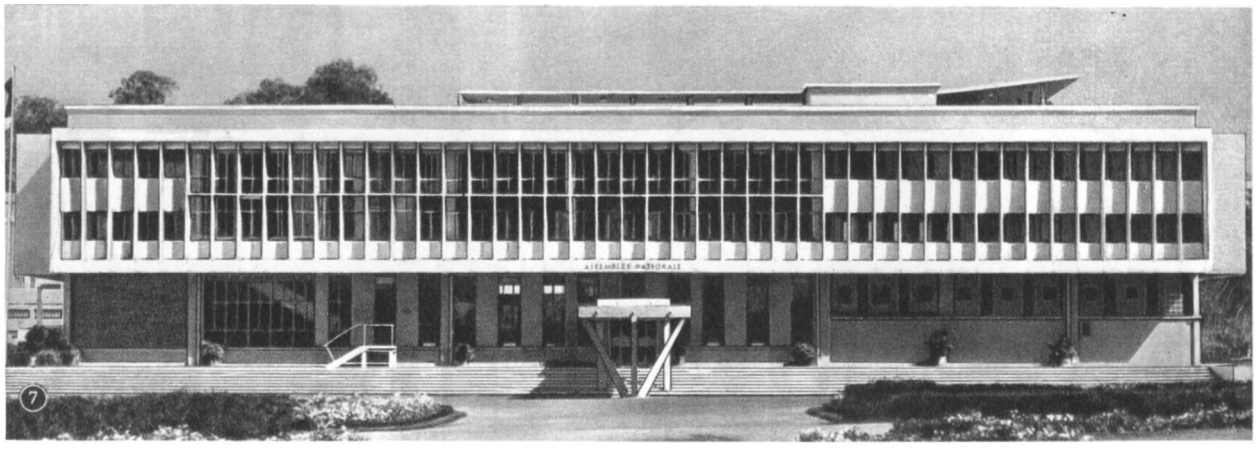
Лит.: Ларионова Э. И., Первый художник Республики Мали, «Иностр. лит.», 1963, № 5.

Авторы: Л. Н. Афанасьев, В. Л. Шелепин, Е. П. Русаков, В. Л. Воронина (справка о Кумби-Сале). Консультанты: Д. А. Ольдерогге, Л. А. Фадеев.

МАЛИ. **1.** Улица в Гундаме. **2.** Жилые дома в Дженне. **3, 4, 7.** Деревянная скульптура. **5, 6, 10.** Деревянные маски-наголовники. Народ бамбара. Музей антропологии и этнографии Академии наук СССР. Ленинград. **8.** Деревянная маска. Народ догон. **9.** Деревянная табакерка вождя. Народ сенуфо. **11.** Бубакар К е й т а. «Семья».





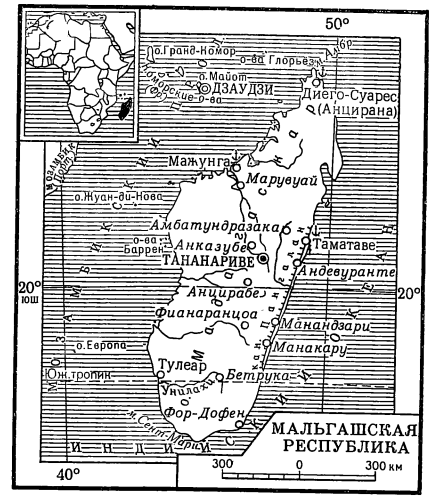


МАЛЬГАШСКАЯ РЕСПУБЛИКА. **1.** Ритуальные парные фигурки «соло». **2.** Погребальные столбы «алуалу». Народ махафали. **3.** Погребальные статуи. Народ сакалава. **4.** Рельефы на боковых стенках кроватей. Народ имерина. **5.** Жилые дома центральных районов. **6.** Вокзал в Фианаранцоа. **7.** Здание Национальной ассамблеи в Тананариве. (№№ **1—4** — дерево).

МАЛЬГАШСКАЯ РЕСПУБЛИКА

(RÉPUBLIQUE MALGACHE. МАДАГАСКАР. MADAGASCAR)

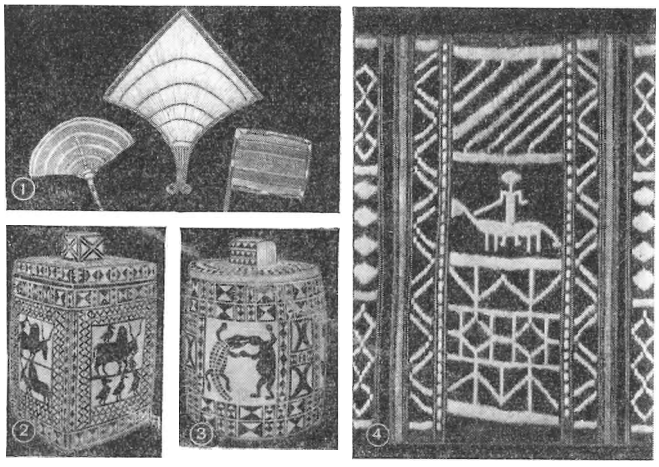
На территории независимой (с 1960) Мальгашской Республики, расположенной на Мадагаскаре и др. прилегающих к нему о-вах, уже в 14—15 вв. существовал ряд государств, объединённых в 19 в. в единое Мальгашское государство. В стране развивалась самобытная, богатая культура, явившаяся результатом сложного переплетения различных культур малайских и африканских стран. Самостоятельное развитие культуры коренного населения острова — мальгашей, было прервано французским завоеванием (1896).



Народная **архитектура** разных районов М. Р. имеет ряд общих черт: прямоугольный план (круглые хижины изредка встречаются только на С.-З. о-ва Мадагаскар), остроконечная двускатная крыша с высоко поднятой коньковой балкой, вытянутые вверх пропорции, ориентация дома с С. на Ю. Различия определяются природно-климатическими условиями. Жители влажной тропической области сооружают деревянные дома на столбах, с крышей из пальмовых листьев, в засушливых районах дома из тростника ставятся прямо на грунт, в сев.-зап. части острова строят бамбуковые хижины с соломенными крышами. В центральной части страны с умеренным климатом преобладают 1—2-этажные дома из белой или красной глины, с соломенной или черепичной крышей, которую поддерживают 1—3 столба. Вост. и юж. стены — глухие (для защиты от ветров), двери и окна расположены в зап. и сев. стенах; их деревянные створки украшаются резьбой. В конце 19 — нач. 20 вв. стало развиваться городское строительство. Планировкой и застройкой новых населённых пунктов руководили представители французской администрации (генерал Лиоте, Lyautey, проводил застройку городов Анказубе, Ankazobé, 1897—99, и Фианаранцоа, Fianarantsoa, 1900—02). В 1920-х гг. архитектором Г. Касенем (G. Cassaigne) были составлены проекты реконструкции *Тананариве*, *Таматаве*, *Анцирабе*. При застройке городов дворцы, протестантские и католические храмы, гробницы возводились по европейским образцам с эклектическим использованием мотивов классицизма, готики и барокко; жилые постройки воспроизводили типы народной архитектуры: вытянутые вверх двух- и трёхэтажные дома из жжёного кирпича, с крутой двускатной черепичной кровлей и верандой на высоких кирпичных столбах. В последние годы в строительство вводятся современные лаконичные формы, бетонные конструкции, остекление, солнцерезы и жалюзи.

Центральная площадь Тананариве.

Изобразительное и декоративное искусство М. Р. по стилю ближе Юго-Восточной



1. Плетёные изделия из волокон пальмы рафии. 2, 3. Деревянные сосуды. 4. Ткань „рабан".

Азии и Океании, чем Африке. На З. и Ю. острова распространена резьба по дереву. У народов сакалава и махафали на кладбищах ставятся вырезанные из дерева изображения умерших, фигуры птиц или столбы «алуалу». Эти столбы высотой 2—5 *м* богато украшены геометрическим и растительным орнаментом, близким индийскому, а также скульптурными изображениями людей, птиц, животных, напоминающими скульптуру народов Океании (сильно вытянутые по вертикали пропорции, лаконичность, соединённая с экспрессией). С африканской скульптурой более сходны парные статуэтки «соло» (некоторые датируются 17 в.), связанные с магическими представлениями мальгашей, маски, изображения животных. В центральных районах страны рельефами покрывают боковые стенки деревянных кроватей. В тематике и композиции реалистически выполненных жанровых сцен, сцен войны, парадов и охоты чувствуется сильное европейское влияние. По всему острову дерево используется для изготовления различной домашней утвари. Изделия украшаются резным геометрическим орнаментом, стилизованными изображениями быков, птиц, фантастических животных и раскрашиваются. Те же мотивы преобладают в орнаментах плетёных изделий из тростника и камыша (циновки, шляпы, корзины), в декоративных тканях из волокон пальмы рафии («рабан»), где по табачно-зелёному, красному или оранжевому фону располагаются сложные узоры (геометрические или воспроизводящие змеиную кожу), стилизованные фигуры быков и птиц. Особый вид ткачества — изготовление шёлковых или хлопчатобумажных полос для национальной одежды «ламба».

С 1930-х гг. в М. Р. развивается профессиональная живопись, в основном реалистического направления: портрет, пейзаж и др. В своём творчестве художники В. Равелунануши-Разафимбелу, Э. Рабешахала, Л. Радзунуш, Ранивушун и др. используют традиции народного искусства.

Лит.: Народы Африки, под ред. Д. А. Ольдерогге, И. И. Потехина, М.,1954; Д а т л и н С. В., Мальгашская Республика, М., 1961; J o y a n t Ed., Traité d'Urbanisme, pt. 2, P., 1929, ch. XX, p. 157—66; F a u b l é e J., L'ethnographie de Madagascar, P., 1946; S a r o n G., Madagascar et les Comores, P., 1956; D e c a r y R., L'habitat à Madagascar, P., 1958; U r b a i n - F a u b l é e M., L'art malgache, P., 1963.

ГОРОДА

АНЦИРА́БЕ (Antsirabe) — курортный г. к Ю. от Тананариве. Распланирован по шахматной сетке (арх. Г. Касень, 1920-е гг.). В зап. части на берегу озера — здания отелей и санаторпев совр. европейского типа.

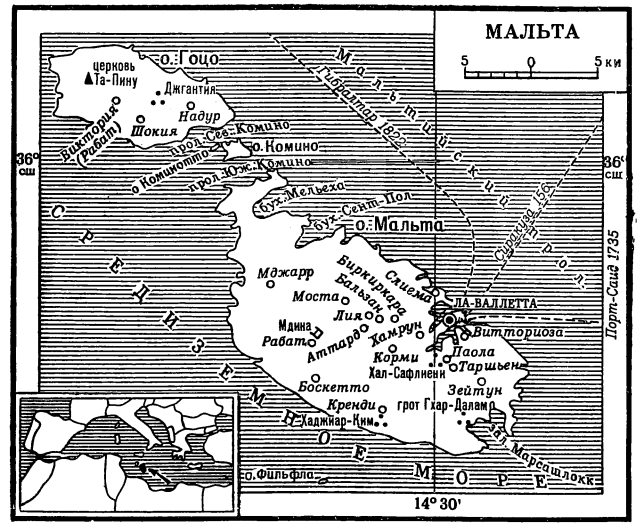
ТАМАТА́ВЕ (Tamatave) — гл. порт М. Р. на вост. побережье. Имеет план в виде шахматной сетки (арх. Г. Касень, 1920-е гг.) и расположен дугой вдоль рейда. Посередине дуги — бульвар, соединяющий набережную с гл. вокзалом. Здания в духе европ. эклектики 19 — нач. 20 вв. и совр. европ. типа.

ТАНАНАРИ́ВЕ (Tananarive)—столица М. Р., в центр. части о-ва Мадагаскар. Осн. ок. 1600, получил развитие к концу 18 в. В 1920-х гг. был составлен план реконструкции Т. (арх. Г. Касень). Три района г. расположены на трёх холмах и соединены между собой туннелями и лестницами. В юж. части г. — б. дворец правителя (ныне Историч. музей; ок. 1800, перестроен в 1865 арх. Камероном) — кв. в плане 3-этажное дер. здание с кам. облицовкой; к С. от него—б. дворец министра Райнилаяривони (ныне резиденция президента; ок. 1880, во внешнем оформлении — ряд черт нар. арх-ры). В сев.-зап. части г.— гл. улица Освобождения с базарной пл. Зома. Застроена зданиями совр. европ. типа (Нац. ассамблея, Нац. торгово-пром. банк, отель «Кольбер», почта и телеграф, Дом радио), малоэтажными постройками, в к-рых использованы мотивы нар. арх-ры. В сев.-вост. части г.— рабочие кварталы, застроенные стандартными 2-этажными домами с плоской крышей. Т. хорошо озеленён: парк ок. озера Аноси, в юж. части — ботанич. сад (осн. в 1925) и др.

А в т о р ы: Л. А. Корнеев, В. Л. Воронина.
К о н с у л ь т а н т Д. А. Ольдерогге.

МАЛЬТА

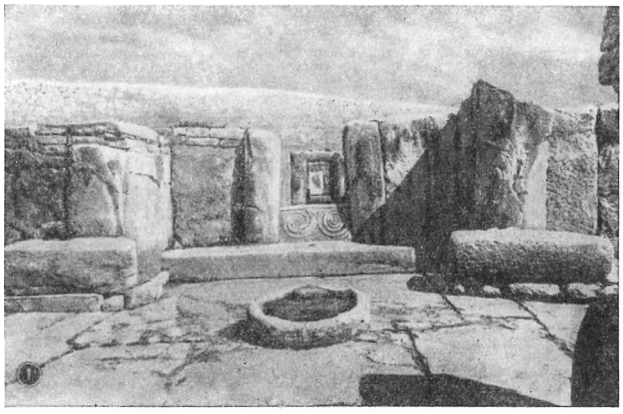
(MALTA)

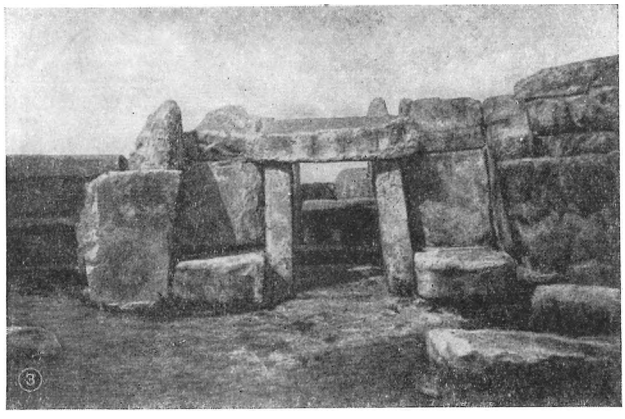
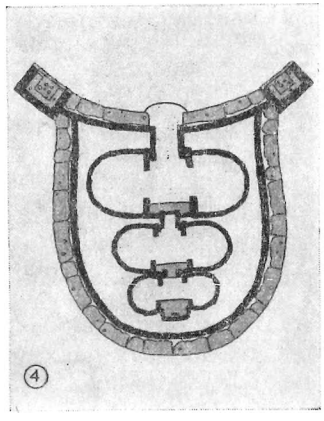


На территории Мальты — независимого (с 1964) государства, расположенного на о-вах Мальта, Гоцо, Комино и др. в центральной части Средиземного моря, сосредоточены восходящие к неолиту (ок. 2000 до н. э.) памятники мегалитической архитектуры, древнейшие и наиболее величественные из обнаруженных в Европе. Это — святилища, иногда частично вырубленные в материке (Хал-Сафлиени, Hal Saflieni, близ Паолы, Paola) и включающие коллективные погребения (ипогеи), но чаще возведённые из очень крупных, тщательно обработанных блоков местного известняка, сложенных насухо (Хал-Таршьен, Hal Tarxien, Хаджиар-Ким, Hagiar Qim, Мнайдра, Mnajdra, Мджарр, Mgarr, и др.— все на о-ве Мальта, Джгантия, Ggantija — на о-ве Гоцо). Некоторые блоки, особенно портальные, украшены богатым орнаментом (точки, спирали, реалистически трактованные растительные и зооморфные мотивы), выполненным в плоском рельефе и кое-где сохранившим следы раскраски. Полуэллиптические в плане камеры святилищ, открывающиеся в центральный проход и обнесённые общей подковообразной стеной циклопической кладки, были, по-видимому, первоначально перекрыты ложными сводами. Судя по грандиозным масштабам и обилию таких святилищ, М. была в эпоху неолита важным религиозным центром Средиземноморья. Найденные на участках святилищ каменные и терракотовые статуэтки (преувеличенно тучные женские фигуры) и керамика с процарапанным орнаментом, красным или белым, близкая одновременным изделиям Прованса, Лигурии и Сицилии, говорят о связях неолитических культур М. и Зап. Средиземноморья. Керамика и металлические изделия эпохи бронзы из верхних слоёв тех же городищ отмечены уже влиянием *эгейского искусства* (см.). Изготовленные неизвестными пришельцами ок. 14 в. до н. э., они в художественном отношении намного уступают предшествующим.

Карфагенская колонизация М. (в сер. 1-го тысячелетия до н. э.) оставила мало следов (надписи, погребения и др.). От обширного строительства римлян, завоевавших М. в 218 до н. э., сохранились руины т. н. храма Юноны, остатки цитадели на о-ве Гоцо, катакомбы 4—5 вв., саркофаги и др. памятники, собранные в Музее древностей при хорошо сохранившейся римской вилле в пригороде старой столицы Мдины (Mdina) — Рабате. Отошедшая с разделом Римской империи к Византии, М. была в 870 завоёвана арабами. Искусство византийско-арабского периода (395—1091) представлено гл. обр. надгробиями и образцами прикладного искусства (беломраморная стела Маймуны, 10 в., керамика, бронза и др. в собрании Национального музея М.).

В 1091 М. была захвачена норманнами, утвердившимися в соседней Сицилии. Превращённая в окраину государства, созданного ими в Юж. Италии, она разделила его сложную историческую судьбу, и средневековое искусство М. явилось в значительной мере отголоском художественной



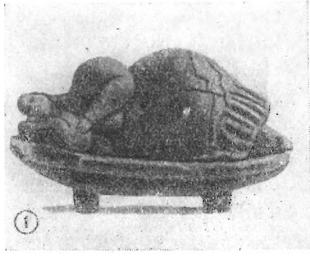
Святилища эпохи неолита (около 2000 до н. э.). 1. Общий вид святилища Хал-Таршьен. 2. Орнаментированная стела в Хал-Таршьене. 3. Портал святилища в Мнайдре. 4 Реконструкция типичного плана святилища.

культуры Сицилии. В результате перестроек утрачены как романо-готические замки, дворцы и церкви, так и украшавшие их произведения искусства (скульптура, фрески, мозаики). Только некоторые из небольших построек 14—15 вв. (дворцы Фальцон и Гатто Мурина в Мдине, ряд домов в Витториозе, Vittoriosa, жилая часть замка Сант-Анджело, приходская церковь в Зейтуне, Zejtun, и др.) сохранили свой средневековый облик и в частности сицилийско-норманские окна, разделённые надвое стройной колонкой и орнаментированные пышной резьбой.

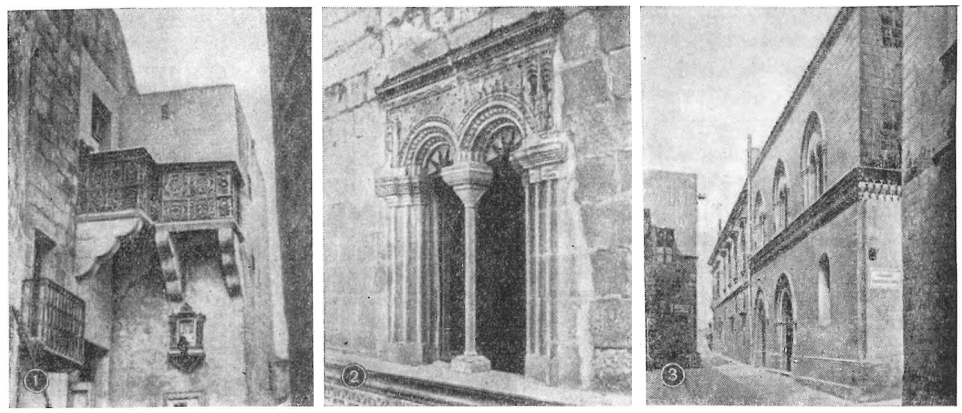
Архитектурный ландшафт М. сложился в результате обширного строительства проводившегося в 16—18 вв. рыцарским орденом госпитальеров (иоаннитов), обосновавшимся в 1530 на М. и в дальнейшем называвшимся «мальтийским». В последней четверти 16 в. было возведено для обороны от берберийских корсаров много сложных фортификационных сооружений (бастионы, равелины, кольцо дозорных башен и др.), превративших М. в первоклассную крепость. Тогда же началась полная перестройка средневековой столицы — Мдины, и регулярная застройка новой — *Ла-Валлетты*. Благодаря типологическому и стилистическому единообразию зданий, однородности красивого материала (золотистый известняк) и мастерству местных каменщиков города М. и особенно Мдина — это целостные ансамбли в стиле позднего ренессанса и барокко, лишённые, однако, неумеренной пышности, часто встречающейся в архитектуре соседней Сицилии.

К концу 16 в. развился архитектурный тип «подворий», где помещались землячества ордена (Овернское, Итальянское, Арагонское и др.). Большинство из сохранившихся подворий было возведено в Ла-Валлетте в последней четверти 16 в., в т. ч. мальтийским архитектором Дж. Кассаром (G. Cassar), но перестроено в 18 в. в духе барокко (Кастильское подворье и др.). Поздний ренессанс и барокко представлены также многочисленными общественными зданиями, церквами и резиденциями дворцового типа (замок Вердала, 1581—85; палаццо Ингуанес в Мдине, 17в.; палаццо Уффицио в Витториозе, 17—18 вв.; загородный дворец Висконти в Боскетто, Boschetto, 1625—27; епископская семинария и ратуша в Мдине, 17 в., и др.), строившимися как мальтийскими архитекторами (церкви Сан-Джованни, 1573—75, Дж. Кассар, и Сан-Джакомо, ок. 1710,

Статуэтки эпохи неолита: 1—каменная из святилища Хаджиар-Ким; 2—терракотовая из святилища Хал-Сафлиени.



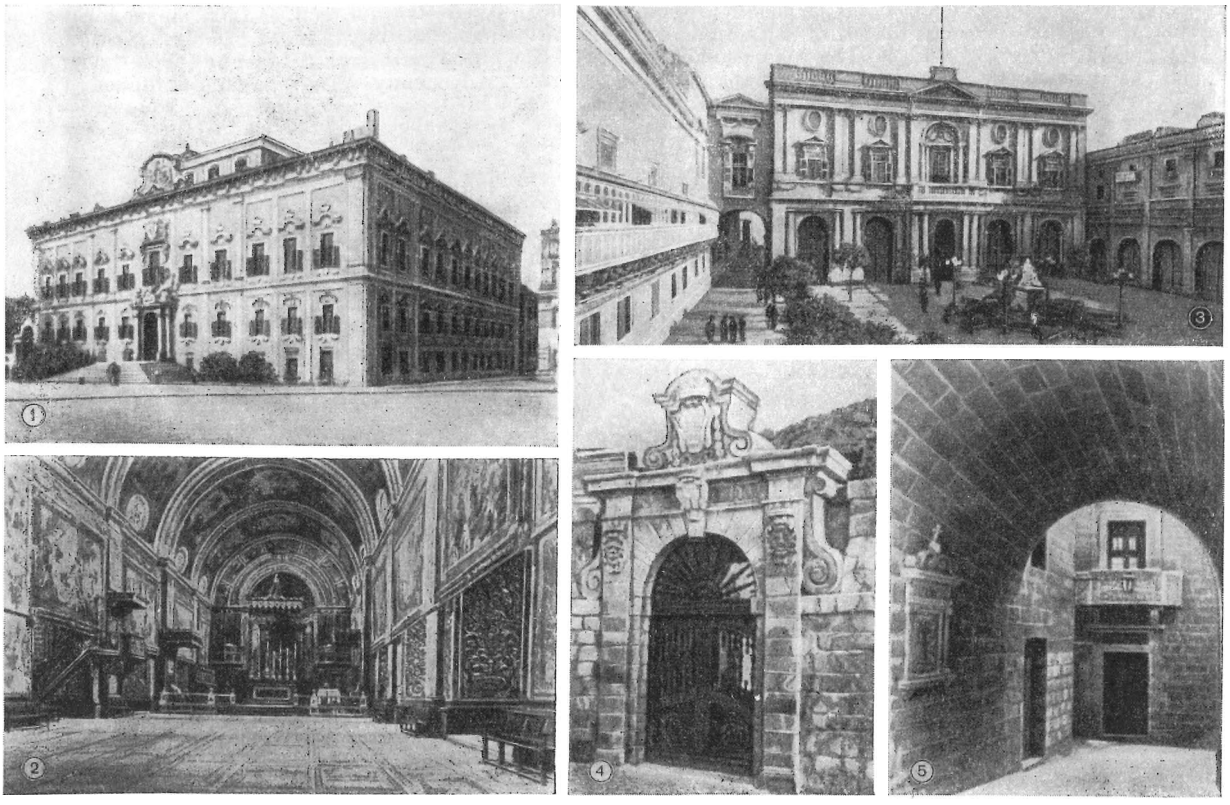
Дж. Барбара, G. Barbara,— обе в Ла-Валлетте; собор в Мдине, 1702, Л. Гафа, L. Gafa, и др.), так и итальянцами (церковь иезуитов в Ла-Валлетте, нач. 17 в., Ф. Буонамичи из Лукки, F. Buonamici, и др.). В конце 18 в. мальтиец С. Иттар (S. Ittar) ввёл в архитектуру М. классицизирующие формы (библиотека в Ла-Валлетте, 1786—96, и др.).



1. Резной каменный балкон жилого дома в Виктории (остров Гоцо). 17 в. 2. Сицилийско-норманское окно средневекового жилого дома в Витториозе. 3. Палаццо Фальцон в Мдине. 14 в.

В украшении пышных интерьеров живописью, гобеленами и скульптурой решающим было в 16—18 вв. участие итальянских художников (Караваджо, см. *Италия*, болонца Л. Спады, L. Spada, 1576—1622, неаполитанца Дж. Б. Караччоло, Caracciolo, ок. 1570—1637, калабрийца М. Прети, M. Preti, 1613—99, и др.); мастера-мальтийцы были, по-видимому, исключением (напр., последователь Л. Бернини, см. *Италия*, скульптор М. Гафа, ок. 1631—67, брат архитектора), и искусство местных резчиков по камню проявилось гл. обр. в геральдических украшениях порталов, статуях святых у внешних углов зданий и др.

1. Кастильское подворье в Ла-Валлетте. 16 в., перестроено ок. 1750 архитектором К а ч и а. 2. Д ж. К а с с а р. Церковь Сан-Джованни в Ла-Валлетте. 1573—75. Интерьер. 3. С. И т т а р. Библиотека в Ла-Валлетте. 1786—96. 4. Палаццо Сельмун в Монте-ди-Реденционе. Начало 17 в. Ворота. 5. Палаццо Бонди (остров Гоцо). Конец 16 в. Арка двора.



Недостаток возделываемой земли обусловил характер застройки селений — «касалов» (casal), где несколько разделённых крайне узкими проездами трёхэтажных домов (в цокольном этаже — лавки и мастерские) с плоской кровлей теснятся вокруг барочной церкви. Всё сложено из мастерски обработанного известняка. Типичное для М. украшение плоских фасадов — резные балконы, каменные и деревянные.

В период британского господства (1800—1964) изобразительное искусство и архитектура М. не получили самостоятельного развития. Важнейшие постройки 19 и 1-й пол. 20 вв. (большая неоклассическая церковь-ротонда в Мосте, Mosta, 1-я пол. 19 в., по проекту мальтийца Д. Гронье де Вассе, G. Grognet de Vassé; оперный театр в Ла-Валлетте, 1861—64; неороманская базилика в Та-Пину, Ta Pinu, на о-ве Гоцо, 1931, и др.), включая ряд общественных зданий и школ послевоенного периода, стилистически мало оригинальны. Но с ликвидацией колониального режима создаются благоприятные условия для возрождения национальной художественной культуры М.

Лит.: Ferris A., Descrizione storica delle chiese di Malta e Gozo, Malta, 1866; Calleja G., The works of art in the churches of Malta, Malta, 1881; Flower A., Notes on Renaissance architecture in Malta, «Journal of Royal Institute of British Architects», 1897, November; Mayer A., Die vorgeschichtlichen Denkmäler von Malta, Münch., 1901; его же, Die Insel Malta im Altertum, Münch., 1909; Zammit T., Guide to the Valletta Museum, Malta, 1919; Murray M. A., Excavations in Malta, v. 1—3, L., 1923—29; Zammit T., Malta: the islands and their history, Valletta, 1926; Mariani V., Mattia Preti a Malta, Roma, 1929; Schermerhorn E. W., Malta of the knights, L., 1930; Zammit T., Prehistoric Malta..., L., 1930; Ugolini L. M., Malta: origini della civiltà mediterranea, Roma, 1934; Mauroi s A., Malta, P., 1935; Rutter J. G., Illustrated guide to Malta and Gozo, 8 ed., Valletta — Oxf., 1937; Ceschi C., Architettura dei templi megalitici di Malta, Roma, 1939; Arntz W., Malta, Lpz.—Münch., 1941; Braun H., Works of art in Malta, L., 1946; Gerard Fr., Malta magnificent, L., 1949; Luke, H. Ch., Malta: an account and an appreciation, L., 1949, 2 ed., 1960; Sitwell Sacheverell, Armstrong Jones T., Malta, L., [1958]; The Malta yearbook, L., 1962; Rose H., Your guide to Malta, L., 1963.

ЛА-ВАЛЛЕ́ТТА (La Valletta) — столица М., осн. ок. 1570. Расположена на возвышенности между двумя бухтами. Регул. застройка с прямоуг. сеткой улиц, часть к-рых переходит в лестницы. Г. восстановлен после разрушений, причинённых 2-й мировой войной. Укрепления — форты Сант-Эльмо, Сант-Анджело, Сан-Томас и др. (конец 16 в., Дж. Кассар; добавления, 1657—60, итал. арх. П. Флорнани, А. М. Вальперго и др.). Дворец гроссмейстеров (сер. 17 в., арх. Б. Ганга из Урбино; в интерьере—живопись Караваджо, см. *Италия*, Д. Г. Левицкого, см. *РСФСР*, и др.; гобелены, майолика, бронза, мебель, оружие). Подворья: Кастильское (16 в.; перестроено ок. 1750, арх. Качна), Итальянское (16 в., Дж. Кассар), Англо-Баварское (б. Палаццо Карнер; 1696) и др.; палаццо Дорелль (16 в.); библиотека (1786—96, С. Иттар, классицизм); орденский госпиталь (Т-образный план, гл. зал — 155 *м* × 10,5 *м*, ок. 1580, расширен ок. 1670). Церкви: Сан-Джованни (1573—75, Дж. Кассар, ренессанс, в интерьере—живопись Караваджо, Л. Спады, М. Прети, 28 гобеленов по картонам П. П. Рубенса, мр. группа «Крещение», скульптор М. Гафа, и др.), Иль Джезу (нач. 17 в., барокко, итал. арх. Ф. Буонамичи из Лукки, в интерьере — живопись итальянцев М. Прети, Дж. Романелли и др.), овальная в плане Сан-Джакомо (ок. 1710, Дж. Барбара, барокко) и др. Театр «Маноэль» (1731, барокко), оперный театр (1861—64, англ. арх. Э. М. Бэрри, неоклассика).

Нац. музей Мальты, осн. в 1905: археологич. древности, живопись, скульптура, декор. иск-во.

К В. от гл. бухты—три поселения («Три города»), ныне пригороды Коспикуа, Сенглеа и Витториоза (б. Биргу; с ц. Сан-Лоренцо, 15 в., и рядом домов 15—16 вв.).

Лит.: Zammit T., Valletta: an historical sketch, 3 ed., Malta, 1929.

ОРГАНИЗАЦИИ. УЧРЕЖДЕНИЯ

«Палата архитекторов»; Мальтийское об-во ремёсел, производства и торговли — оба в Ла-Валлетте.

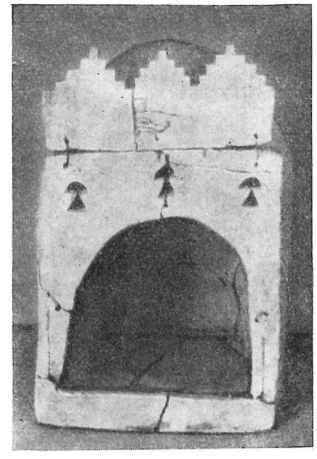
УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Ф-т инженерии и арх-ры Мальтийского ун-та; Мальтийский колледж ремёсел, наук и технологии (осн. в 1961) — оба в Ла-Валлетте.

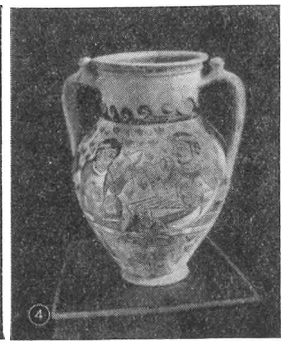
Автор Г. А. Саркисьян.

Маргиана — древняя область Средней Азии (в нижнем течении реки Мургаб, ныне — на территории *Туркменской ССР*, см.). Широкое освоение М. засвидетельствовано с периода поздней бронзы (поселения Тахирбай, Аучин-Депе и др.). Со 2-й трети 1-го тысячелетия до н. э. М. последовательно входила во многие государственные образования: в т. ч. в державу Ахеменидов (см. *Иран*), государства Александра Македонского, Селевкидов, Греко-Бактрийское царство, *Парфию* (см.). Архитектура и искусство М., подвергаясь различным влияниям, претворяли их на основе местных народных традиций и сохраняли определённое своеобразие. Этническое родство и общность исторических судеб определили значительную близость искусства М. и других культурных областей Средней Азии — *Бактрии*, *Хорезма* (см.) и в известной мере *Согда* (см.).

На территории М. сохранились остатки оросительных систем и поселений с мощными сырцовыми цитаделями, восходящих к 1-й трети 1-го тысячелетия до н. э. (Яз-Депе с цитаделью на высокой платформе, Аравали-Депе и др.), укреплённые городские поселения ахеменидского периода (6—4 вв. до н. э.), напр. городище Гяур-Кала в древнем Мерве (близ современного г. Байрам-Али), по-видимому, центр М. с этого времени. Города и крепости античного времени (Мерв, Дурнали, Чильбурдж и др.), прямоугольные или квадратные в плане, обнесённые сырцовыми стенами, часто включали округлую в плане цитадель (напр., городище Гяур-Кала с овальной цитаделью Эрк-Кала — в Мерве), в которой отражён древнейший приём круговой обороны (напр., у кочевников — путём составления в круг телег). К парфянскому времени восходят мощный замок, построенный на гребне стен цитадели Мерва, жилища, открытые в Джин-Депе (к С.-З. от Мерва), с толстыми сырцовыми стенами, с многочисленными небольшими помещениями без окон, хорошо приспособленные к местным климатическим условиям с резкими перепадами температуры. В строительстве широко использовались сырцовый кирпич, пахса, в декоре — иногда алебастр. Интересна алебастровая композитная капитель из дома ремесленника в Мерве с погрудным женским изображением, общей схемой



Оссуарий в форме погребального сооружения— науса. 5 — 6 вв.



1. Капитель из дома ремесленника в Мерве. Первые века н. э. 2. Крышка оссуария с росписью. 5 — 6 вв. 3. Голова статуи Будды, найденная при раскопках ступа в Мерве. Первые века н. э. 4. Расписная ваза. 4 — 5 вв.

Терракотовая статуэтка. Рубеж нашей эры.

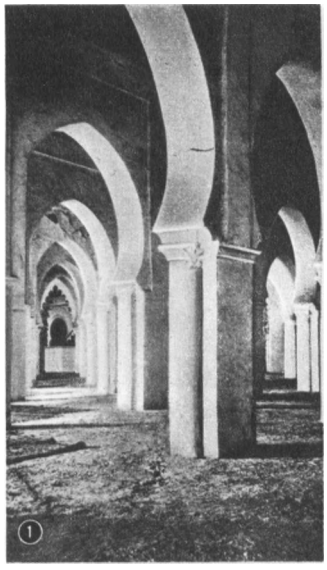
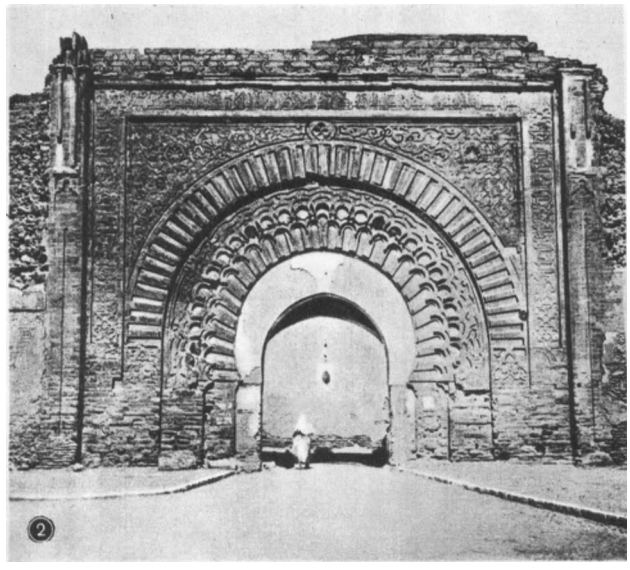
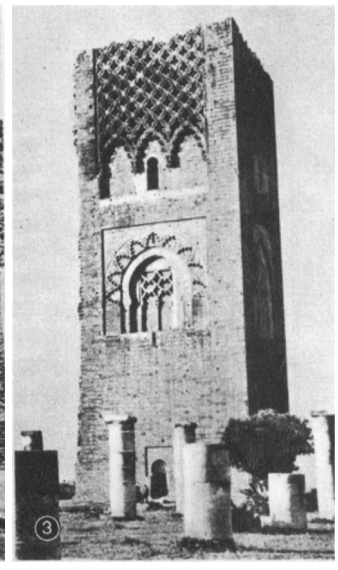
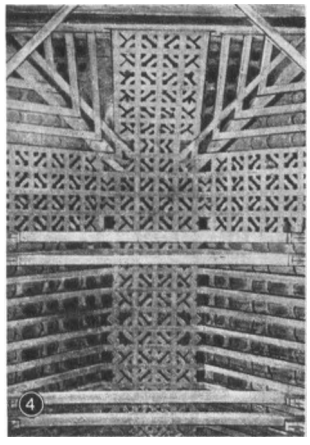
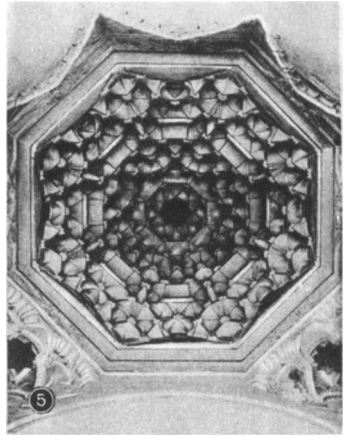
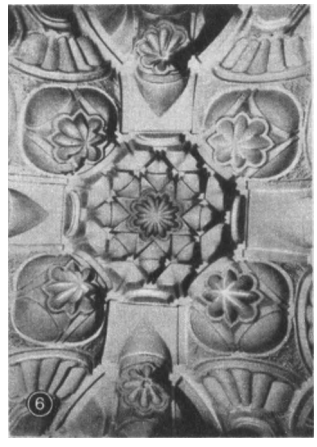
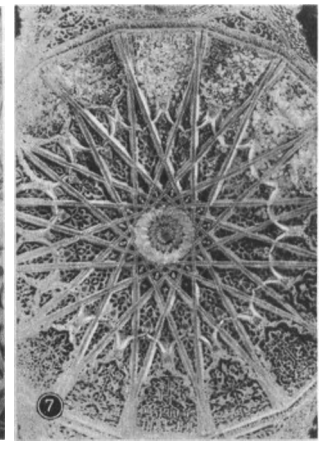
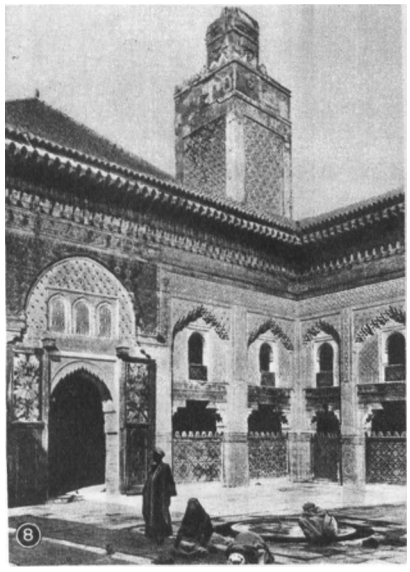
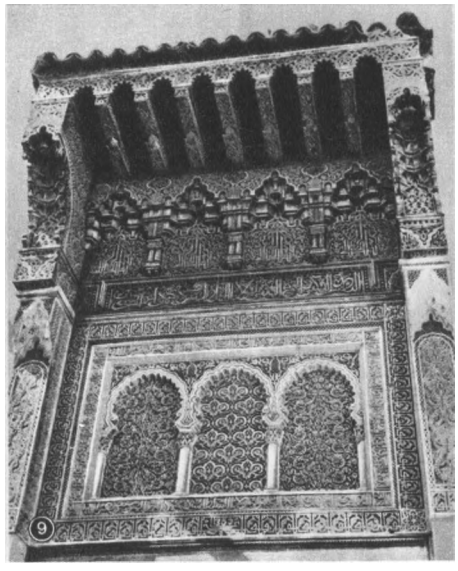
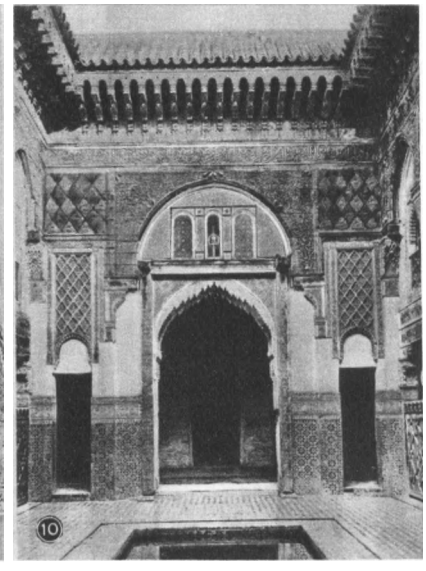
близкая капителям парфянского Ашшура (см. *Ирак*), а мягкостью и плавностью очертаний — памятникам *эллинистического искусства* (см.) Бактрии. В античное время в М. появляются специфические для среднеазиатского зодчества «гофрированные» стены (крепость Чильбурдж).

В первые века н. э. из северо-западных областей Индии в М. проникли буддизм и связанное с ним буддийское искусство. В Мерве открыт буддийский «ступа» (см. *Индия*) этого времени, где найдена голова (80 *см*, со следами раскраски) гигантской статуи Будды. Здесь же обнаружена (1962) уникальная расписная ваза 4—5 вв. На ней изображены сцены охоты, пира, болезни и погребения местного правителя. Стилистически и особенно композиционно её росписи близки раннесредневековой живописи Согда и Тохаристана (территория Бактрии). Возможно, что по ней можно судить о монументальной живописи М., которая, однако, ещё не обнаружена. Культовые здания господствовавшей в М. в античный период религии — маздеизма — пока не открыты, если не считать центрального комплекса помещений замка в Мерве, в котором предположительно можно видеть храм огня. Оссуарии мервского некрополя воспроизводят погребальные сооружения — наусы — прямоугольные здания с купольным перекрытием, арочным входом и маленькими стреловидными окнами. Найдена крышка одного оссуария, украшенная живописным изображением. В 15 *км* к С. от Байрам-Али открыта несторианская церковь Хароба-Кошук. Непропорционально вытянутая в плане, с системой купольных перекрытий, она напоминает ранние церкви Малой Азии (в Эфесе, см. *Турция*).

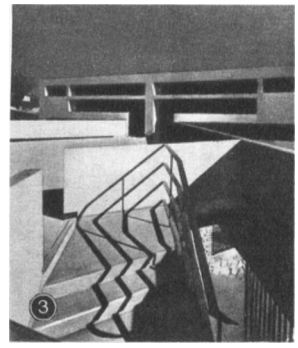
Массовыми произведениями народного искусства являются терракотовые статуэтки (фигурки женщин, реже мужчин, изображения животных), широко распространённые как в античную, так и в раннесредневековую эпохи. Наиболее популярный среди них тип — изображение женского божества плодоносящих сил природы (вероятно, Анахит). Чрезвычайно яркие и реалистические в раннее время, они в первые века н. э. становятся всё более сухими, плоскостными и схематичными. О дальнейшем развитии М. и о памятниках на её территории см. статью *Туркменская ССР*.

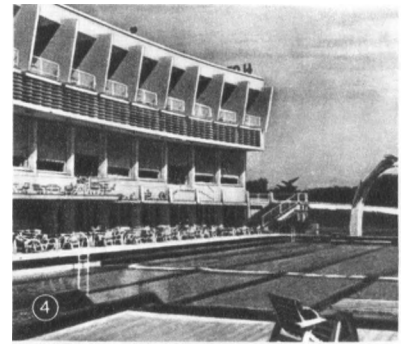
Лит.: Массон М. Е., Новые данные по древней истории Мерва, «ВДИ», 1951, № 4; Пугаченкова Г. А.. Пути развития архитектуры Южного Туркменистана поры рабовладения и феодализма, М., 1958 (Труды ЮТАКЭ, т. VI); Массон В. М., Древнеземледельческая культура Маргианы, М.—Л., 1959 (МИА, № 73); Пугаченкова Г. А., Коропластика древнего Мерва, Труды ЮТАКЭ, т. XI, Ашхабад, 1962, с. 117—173; Массон М. Е., К изучению прошлого старого Мерва, Труды ЮТАКЭ, т. XII, Ашхабад, 1963, с. 7—19; Усманова З. И., Эрк-кала, там же, с. 20—94; Кошеленко Г. А., Парфянская фортификация, «СА», 1963, № 2, с. 57—73; его же, Раскопки на поселении Джин-депе в 1961 г., КСИА, вып. 95, М., 1963, с. 79—82.

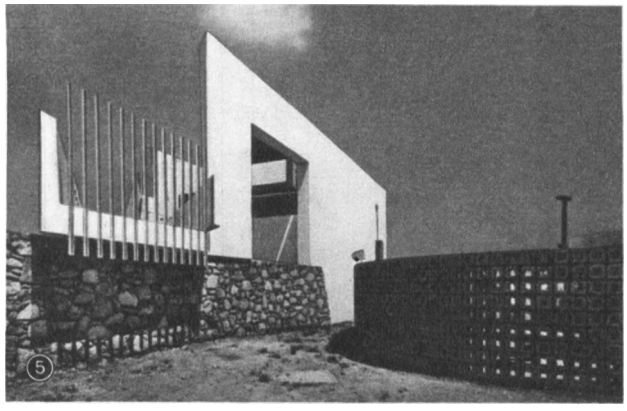
Автор Г. А. Кошеленко. Консультант Г. А. Пугаченкова.

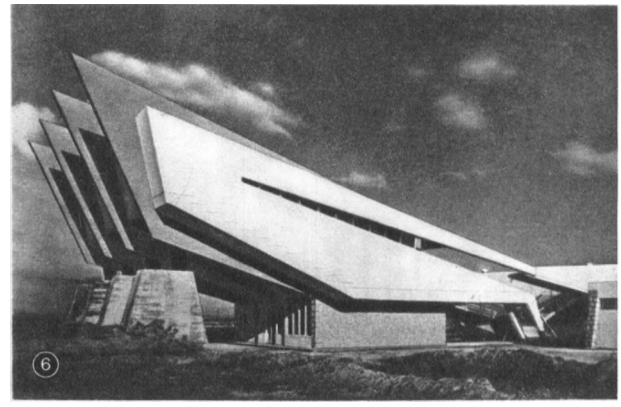











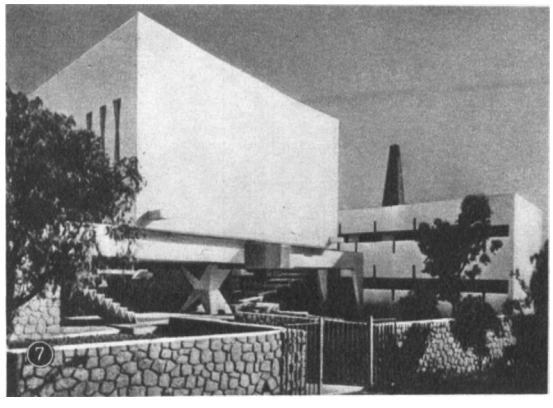
МАРОККО. Средневековая архитектура. **1.** Мечеть Кутубия в Марракеше. 1153. Интерьер. **2.** Ворота Баб-Агвенау в Марракеше. 12 в. **3.** Минарет «Башня Хасана» в Рабате. 1195. **4.** Деревянный плафон «артесонадо» мечети Кутубия в Марракеше. 1153. **5.** Сталактитовый купол перед михрабом мечети Кутубия в Марракеше. 1153. **6.** Купол мечети Карауин в Фесе. 1135. **7.** Ажурный купол на нервюрах перед михрабом мечети в г. Таза. 1292. **8.** Медресе Бу-Инания в Фесе. 1355. Двор. 9. Медресе Бу-Инания в Фесе. Верхняя часть входного портала. **10.** Медресе Сахридж в Фесе. 1-я половина 14 в. Двор.

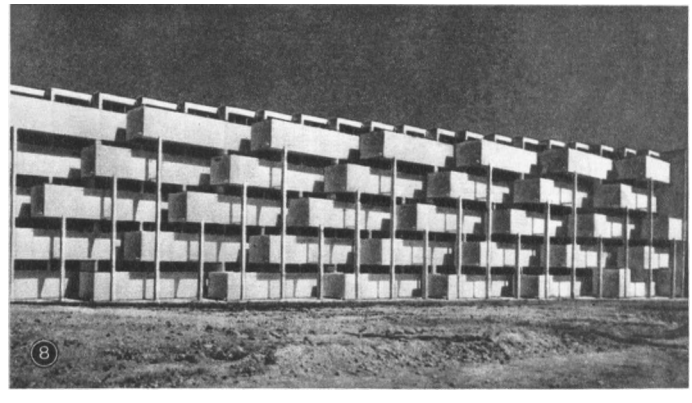










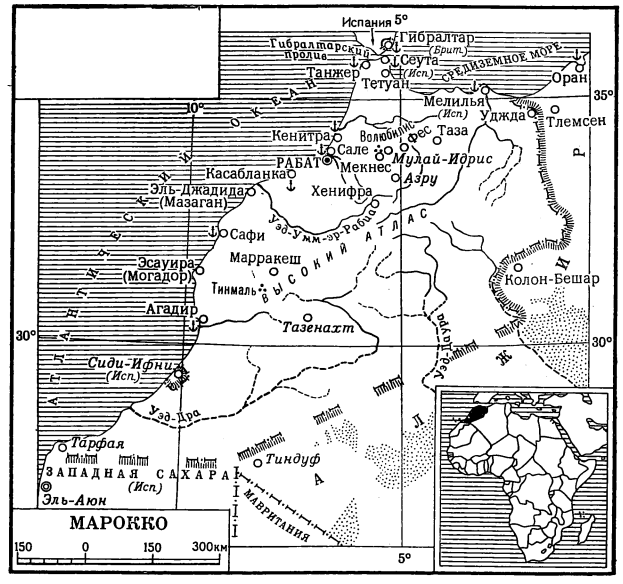


МАРОККО. Современная архитектура. **1.** Здание «Либерте» в Касабланке. 1950. Архитектор Л. Моранди, инженер Ле Пап. **2.** Госпиталь в Рабате. Начало 1950-х гг. Архитектор Э. Делапорт. **3.** Школа в Агадире. Начало 1960-х гг. Архитектор Ж. Ф. Зевако. **4.** Отель Мархаба в Эль-Джадиде. 1951—52. Архитектор Э. Ж. Дюон. **5.** Школа в Касабланке. Начало 1960-х гг. Архитектор Ж. Ф. Зевако. **6.** Воспитательный дом в Тит-Меллиле. Начало 1960-х гг. Архитектор Ж. Ф. Зевако. **7.** Здание суда в Бен-Ахмеде. Начало 1960-х гг. Архитектор Ж. Ф. Зевако. **8.** Жилой дом в Касабланке. 1955. Архитектор А. Стюдер.

МАРОККО

(КОРОЛЕВСТВО МАРОККО. АЛЬ-МАМЛЯКА АЛЬ-МАГРИБИЯ, ИЛИ АЛЬ-МАГРИБ, БУКВАЛЬНО — ЗАПАД)

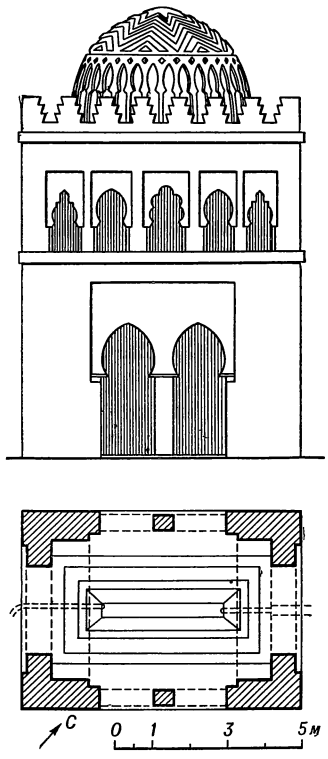
Древнейшие памятники изобразительного искусства на территории Марокко, государства на З. Северной Африки (т. н. Магриб),— наскальные изображения птиц, слонов, антилоп и др.— восходят к неолиту. К 1-му тысячелетию до н. э. относятся кольцевые каменные могильники («шуши») местных кочевых племён ливийцев (предков берберов), остатки финикийских колоний (Тингис, нынешний *Танжер*, Шелла, близ современного *Рабата*, и др.), красноглазурная керамика — блюда, лампы, курильницы. От периода римского владычества, когда на территории М. была создана (42 г.) римская провинция Мавретания Тингитанская, сохранились остатки городов (*Волюбилис*, Тамуда, Тингис), произведения искусства — мозаики, скульптура, преимущественно бронзовая (мифологические персонажи, фигуры животных и др.).



СРЕДНЕВЕКОВЫЕ АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

8—14 вв. В начале 8 в. Атлантического побережья достигли арабы. Территория М. была включена в состав Халифата. В 788 здесь был создан эмират Идрисидов, центром которого стал *Фес*. В 10—11 вв. М. находилось под влиянием Кордовского халифата. Государства берберских династий Альморавидов (сер. 11 в.—1146) и Альмохадов (1121/22—1269) охватывали М. и другие страны Магриба, а также юг Пиренейского п-ова. Это политическое объединение М. с Андалусией (см. *Испания*) обусловило известную общность их культуры. Строительные приёмы Андалусии (применение бетона, стропильные покрытия с 2—4-скатной черепичной крышей), стран Магриба и Ближнего Востока (поперечные нефы мечетей, поливные мозаики) объединяются в своеобразный стиль, известный под условным названием «мавританского». В М. возникают характерные для средневекового Магриба города, состоящие из «касбы» (цитадели) и «медины» (собственно города), окружённых стенами с прямоугольными башнями и мощными воротами. Распространение ислама обусловило появление мечетей, минаретов, медресе. Строительным материалом служили камень, бетон, глина, кирпич.

Бронзовая скульптура и мозаика из Волюбилиса. Римское время.

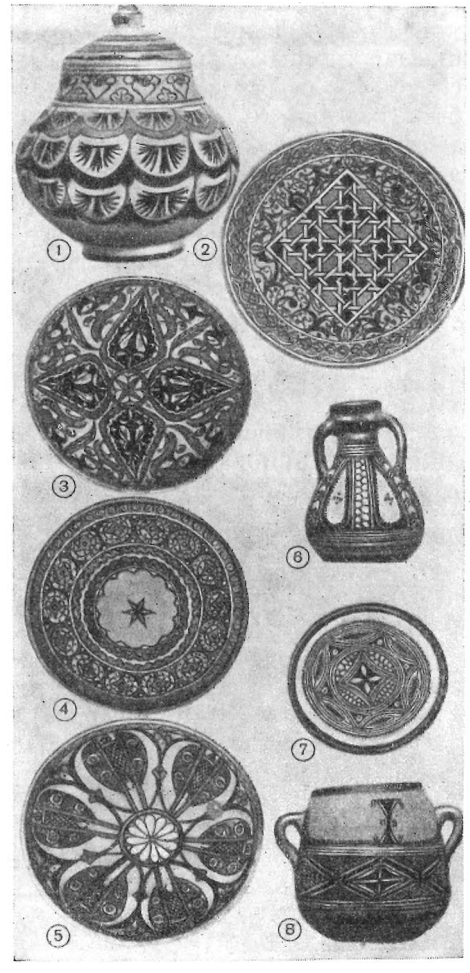


Павильон Кубба-эль-Баадийн в Марракеше. 11—12 вв. Фасад и план.

Уже ранние образцы архитектуры М. отличаются изысканными формами, напр. мечеть Карауин в Фесе (859, с позднейшими дополнениями), в которой впервые в Сев. Африке появляются сталактитовые купола, павильон Кубба-эль-Баадийн в *Марракеше* (11—12 вв.) и др. Блестящего расцвета архитектура М. достигает во 2-й пол. 12—1-й пол. 13 вв. В это время для неё характерны утончённость пропорций, обилие и великолепие декора, гл. обр. резного стука (геометрический орнамент, надписи), а также поливной мозаики. Мечети разделяются аркадами на пилонах на поперечные или продольные нефы, более широкие вдоль стены с «михрабом» (нишей, обращённой к Мекке) и по продольной оси здания, где они покрывались наборными деревянными потолками («бершла», или «артесонадо») и сталактитовыми куполами. Наряду со стрельчато-подковообразными арками применялись (гл. обр. в осевом нефе) многолопастные и фестончатые, что нарушало монотонность перспективы. Михраб богато отделывался резным стуком, кафедра и дворовый михраб — резьбой по дереву. На северном фасаде сбоку обычно высился квадратный в плане минарет (наилучшим отношением ширины и высоты считалось 1 : 4), украшенный на фасадах рельефным узором перекрещивающихся арочек из камня или кирпича и завершённый купольным фонарём на верхней площадке. Классический памятник этого периода — мечеть Кутубия в Марракеше (1153, минарет—1184—99), в которой строгий и монументальный ритм аркад контрастирует с богатством декора главных галерей. Грандиозная недостроенная мечеть Хасана в *Рабате* (1195) поражает величием и симметрией форм. Её нефы с массивными каменными колоннами расчленены тремя дворами; своеобразна постановка минарета («Башня Хасана») в центре северного фасада мечети. Почти одновременные минарет мечети Кутубия, «Башня Хасана» и «Ла Хиральда» в Севилье (см. *Испания*) близки по архитектурному облику и входят в число лучших памятников мусульманской архитектуры того времени.

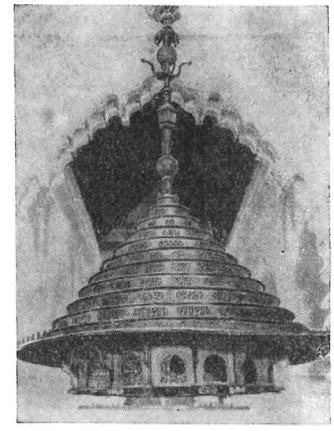
На протяжении 11—13 вв. возводятся многочисленные крепостные сооружения (гл. обр. из бетона): альморавидская крепость Амаргу, близ Феса, крепость Тасгимут, близ Марракеша, городские укрепления Рабата, Марракеша, Феса и др. Парадные городские ворота, облицованные камнем, украшаются резным орнаментом (Баб-Агвенау в Марракеше, Баб-эр-Руа и др. в Рабате, Баб-эль-Мриса в *Сале*).

В 13—14 вв., при династии Маринидов (1269—1465), ведётся большое строительство в Фесе, вновь ставшем центром страны, в Сале и др. городах. В архитектуре развиваются старые типы и формы, но более насыщенные декором. Обогащается рисунок орнамента и совершенствуется техника резьбы по дереву и стуку, достигает расцвета поливной декор. Применяются цветные витражи. Создаётся своеобразный тип усложнённых капителей мраморных колонн. Примером соединения приёмов архитектуры этого и предыдущего периодов может служить богатая по формам и отделке Большая мечеть в г. *Таза* с её великолепным ажурным куполом на нер-



Декоративно-прикладное искусство 19—20 вв. 1—2. Керамика из Феса. 3—5. Керамика из Мекнеса. 6 — 8. Берберская народная керамика. Северное Марокко.

вюрах у михраба (второй по времени образец после мечети в Тлемсене, см. *Алжир*). Строятся медресе, обычно небольшие, с внутренним двориком, куда с трёх сторон выходят 2-ярусные решётчатые галереи и кельи, а с четвёртой — мечеть. Облицованные изразцами пилоны галерей обычно связаны мощными кедровыми архитравами в нижнем ярусе и фестончатыми арками в верхнем; стены завершаются широким деревянным карнизом на консолях. Пол мечети и дворик с бассейном выложены мрамором или изразцами. Прекрасные образцы медресе 14 в.— Аттарин и Бу-Инания в Фесе, Бу-Инания в *Мекнесе*. С распространением суфизма появились культовые комплексы — «завия», группировавшиеся у гробницы «святого», включавшие мечеть, бассейны для омовения, кельи для пилигримов и т. д. Особенное развитие завия получили в 14 в. (ан-Нусак в Сале, Хальва близ Рабата). От 13—14 вв. сохранились бани со сводчатыми залами и подпольной жаровой системой (напр., в Фесе). Строились караван-сараи («фундуки») дворового типа.



Бронзовая люстра Большой мечети в г. Таза. 13 в.

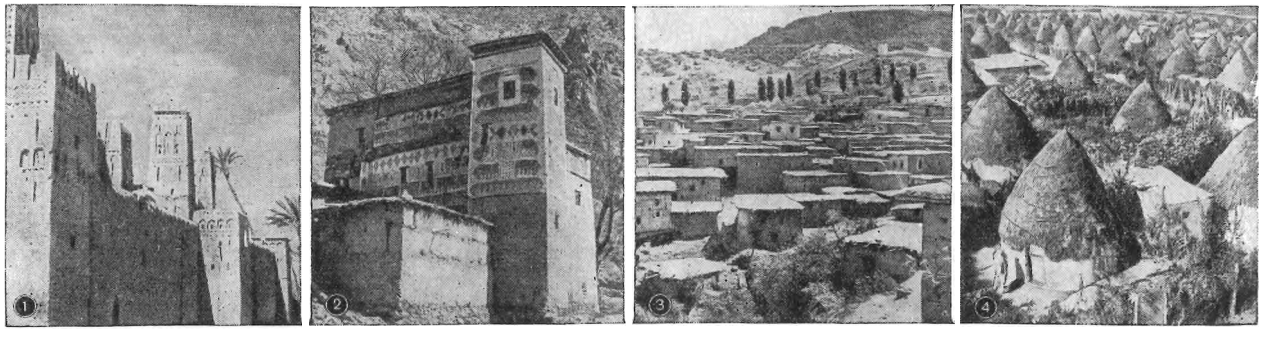
Большого совершенства достигло декоративно-прикладное искусство М. Славились великолепные ткани (шёлк, парча) и ковры из Рабата, Марракеша и др., кожаные переплёты, тиснённые золотом и серебром, с геометрическим ленточным орнаментом (нанесённым на фон с мельчайшим узором), или с центральным медальоном. Выделывалась керамика со штампованным геометрическим и растительным узором, ангобированная (покрытая «ангобом» — глиняным раствором) с чёрной росписью и поливная с многоцветной росписью. С большим мастерством выполнялись многоярусные ажурные бронзовые люстры (в мечети Карауин в Фесе, в Большой мечети в г. Таза), сосуды, светильники и др.

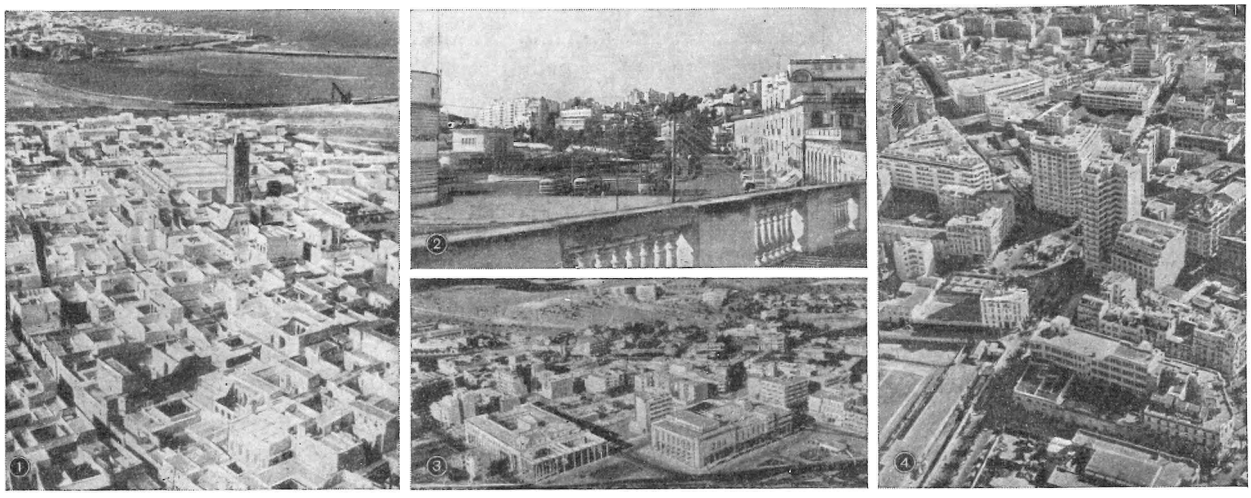
15—19 вв. Феодальная раздробленность и экономический упадок в 15—1-й пол. 16 вв., обострённые вторжением португальцев и испанцев, захвативших многие порты М. (в т. ч. Сеуту и Мелилью, до сих пор находящиеся под властью Испании), сменяются во 2-й пол. 16—17 вв. периодами относительного спокойствия. Архитектура, застывшая на достижениях прошлого, отличается чрезмерной пышностью, но обильный декор сух и монотонен. Среди построек 16—17 вв.— ансамбль мавзолеев правителей, мечети и завия в Марракеше, Большие мечети в *Танжере* и *Тетуане*, медресе Филала в Мекнесе и др.

В 18—19 вв. феодальные распри, дворцовые перевороты, усиливающаяся экспансия европейских держав всё больше ослабляют страну. Из памятников 18 в. выделяются мечеть эс-Сунна в Рабате, ворота Баб-эль-Мансур в Мекнесе. В 19 в. сооружаются роскошные дворцы в Фесе (Дар-Бата и Дар-эль-Бейда), Мекнесе (Дар-Джамаи), Марракеше (Бахия, Дар-эль-Макзен) с рядом внутренних дворов и залов под черепичными кровлями. Разбиваются обширные сады — «агведаль» — с прямоугольной сетью аллей, бассейнами, фонтанами и павильонами. Возводятся укрепления, мосты.

На протяжении веков сложились разнообразные типы марокканского народного жилища, которые сохранились и в 20 в. Распространённые в городах дома в 1—2 этажа с внутренним замкнутым двором, окружённым галереями и комнатами, видоизменяются в разных районах.

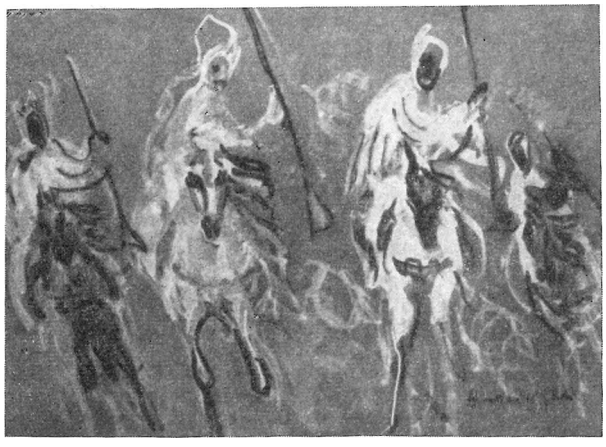
Народное жилище. 1. Дом-крепость (касба) в Скуре. 2. Дом-крепость (касба) в долине Урика. Высокий Атлас. 3. Деревня Азру в районе Среднего Атласа. 4. Селение с хижинами типа „нуала" близ Рабата.





Виды городов: 1. Сале. 2. Танжер. 3. Мекнес. 4. Касабланка, деловой центр.

В Рабате и Сале 2-этажные дома из камня с аркадами на колоннах и каменным резным обрамлением входа напоминают архитектуру испанского «стиля платереско». В Фесе и Мекнесе дома из глины и сырцового кирпича, их галереи, покрытые мощными кедровыми балками, украшены изразцами, резьбой по дереву и стуку. Жилища Марракеша, б. ч. 1—2-этажные, строятся из красноватой глины, на фасадах — роспись и стуковые обрамления проёмов. Ещё большее многообразие наблюдается в сельском жилище. В горах Атласа высятся берберские укреплённые жилища-замки («касба», «ксар» или «тигремт»), многоэтажные, с мощными глинобитными или сырцовыми стенами и башнями, дворами, амбарами и конюшнями; их фасады снабжены бойницами, завершены зубцами, украшены выложенным из сырца или расписным орнаментом. Распространены также укреплённые общественные зернохранилища. Примитивно по формам 1-этажное жилище в горной области Эр-Риф: вокруг двора группируются постройки из глины или камня с камышёвыми потолками и соломенными 2-скатными крышами. В ряде районов распространены селения из хижин «нуала» — круглых или прямоугольных в плане, на глинобитной платформе, с обмазанными глиной камышёвыми стенами и конусообразной соломенной крышей. Жилищем кочевников служит шатёр «хаима» — из растянутой на шестах шерстяной ткани.

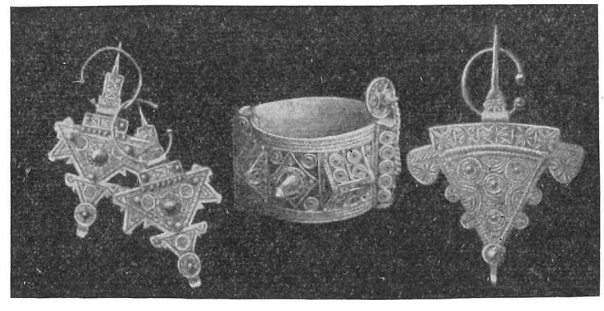


Хасан эль-Глауи. „Конные берберы". Гуашь.

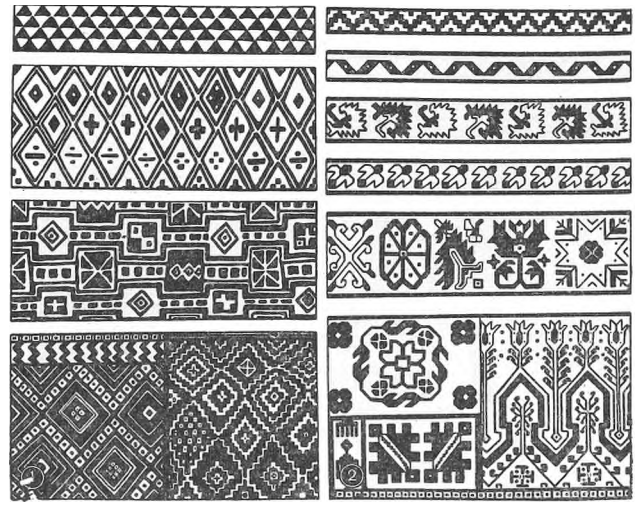
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО 20 в.

В период французской оккупации большей части М. (с 1912) в городах строятся европейские кварталы. Бурно растут *Рабат* и *Касабланка*. В планировке городов сыграл большую роль французский архитектор А. Прост (H. Prost, 1874—1959), работавший в М. в 1912—23. Сооружаются комфортабельные отели, госпитали, особняки и многоэтажные жилые дома, на побережье—виллы.

Ювелирные изделия: браслет и фибулы.



После завоевания независимости (в 1956) в М. большое внимание уделяется строительству жилищ, школ, общественных зданий, промышленных сооружений. В строительстве 50—60-х гг., кроме местного камня, применяется бетон (в передвижной опалубке, отливка целиком небольших построек, и т. п.). В архитектуре большую роль играют солнцезащитные устройства — рёбра, решётки, козырьки и пр. Очень много строят уроженец М. архитектор Ж. Ф. Зевако (J. F. Zevaco, p. 1908), а также архитекторы Э. Азагури (E. Azaguri), Э. Делапорт (E. Delaporte), Э. Ж. Дюон (E. J. Duhon), Ж. Кандилис (G. Candilis), А. Стюдер (A. Studer) и др. Появляются архитекторы-марокканцы, получившие образование в Европе. Выдвигаются национальные художники-живописцы — Мулай Ахмед Идриси, Мухаммед Беннани, Мухаммед Мушбаа, Мухаммед бен Алляль, скульптор Хаммад бен Салах, графики Мухаммед Аммар и др. Созданы кооперативы прикладного искусства в Рабате, Касабланке и др. Города М. славятся художеств. изделиями из кожи (тиснение, наколотый орнамент, шитьё шёлком и золотом), глазурованной бело-синей керамикой (Фес, Мекнес, Сафи), медными изделиями с чеканкой и серебряной инкрустацией, коврами и многоцветными вышивками. Вырабатывается керамика современных форм. Сельское художественное ремесло, строго традиционное, использует простейший геометрический орнамент. Затейливой резьбой покрываются двери, ставни, а также мелкие деревянные предметы обихода. Оружие, ювелирные изделия (ожерелья, серьги со множеством подвесок и др.) украшены чернью и перегородчатой эмалью. Выделываются длинноворсовые ковры в 3—4 цвета с узором из полос, ромбов или квадратов. Керамика разнообразных форм изготовляется без гончарного круга, украшается ангобом, расписным чёрно-красным и процарапанным узором.

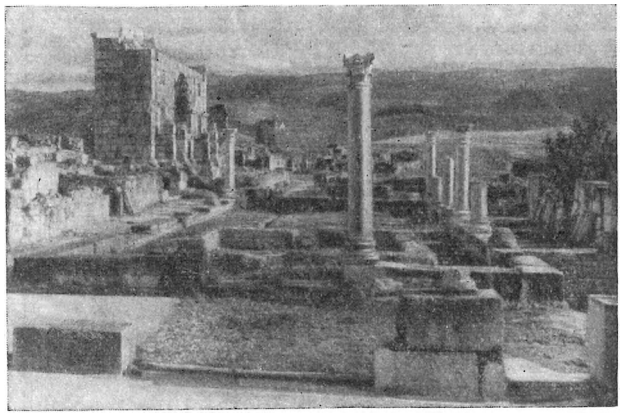


1. Орнаментальные мотивы берберских народных ковров. 2. Орнаментальные мотивы ковров из Рабата.

Лит.: Веймарн Б., Каптерева Т., Подольский А., Искусство арабских народов (Средневековый период), М., 1960; Веймарн Б. В. и Каптерева Т. П., Искусство Туниса, Алжира, Марокко..., в кн.: Всеобщая история искусств, т. 2, кн. 2, М., 1961; Miège J. L., Le Maroc, P.— Grenoble, 1952; Afrique du Nord. Maroc. Algérie. Tunisie. Libye. Album, Brux., 1956; Probst E., Marokko, Z., 1955; его же, Maroc. Pays de casbahs, Lausanne, 1956; Sefrioui A., Marocco, P., 1956; его же, Maroc, P., 1957; Trois villes saintes du Maroc..., Casablanca, 1956; Benabdellah A., L'art maghrebin..., [Rabat], 1961; его же, Миатай аль-хдара аль-Магрибиня (Сведения о марокканской цивилизации), Рабат, 1963; Cintas P., Contribution à l'étude de l'expansion Carthaginoise au Maroc, P., 1954; Carcopino J., Le Maroc antique, 7 éd., P., 1943; Châtelain L., Le Maroc des Romains, P., 1944, album, 1949; La Nézière J. de, Les monuments mauresques du Maroc, P., 1922; Kühnel E., Maurische Kunst, B., 1924; Terrasse Ch., Médersas du Maroc, P., 1927; Terrasse H., L'art hispanomauresque des origines au XIII siècle, P., 1932; Terrasse H. et Basset H., Sanctuaires et forteresses almohades, P., 1932; Maslow B., Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc, P., 1937; Marçais G., L'architecture musulmane d'Occident..., P., [1954]; Paris A., Documents d'architecture berbère, P., 1925; Galotti J. et Laprade A., La maison arabe au Maroc, P., 1926; Galotti J., Le jardin et la maison arabes au Maroc, P., 1926; Bourrilly J., Laoust E., Stèles funéraires marocaines, P., 1927; Montagne R., Villages et kasbas berbères, P., 1930; Jacques-Meunié D., Sites et forteresses de l'Atlas, P., 1951; её же, Greniers-citadelles au Maroc, v. 1—2, P., 1951; Adam A., La maison et le village dans quelques tribus de l'Anti-Atlas et des Oasis, P., [1951]; Clarke B., Berber village, L.— [a. o.], 1959; Joyant Ed., Traité d'Urbanisme, pt. II, 2 éd., P., 1929; L'Urbanisme aux colonies et dans les pays tropicaux, t. I, P., 1932; Dans la lumière des cités africaines, [I.], Afrique du Nord, P., [1956]; «L'Architecture française», P., 1949, № 95—96, 1952, № 131—132; Terrasse H. et Hainaut J., Les arts décoratifs au Maroc, P., 1926; Richard P., Corpus des tapis marocains, t. 1—4, P., 1923—1934; Brunot-David, Les broderies de Rabat, Rabat, 1943 (текст и альбом); Besancenot J., Bijoux arabes et berbères du Maroc, Casablanca, 1953; «Cahiers des arts et techniques d'Afrique du Nord», № 1—6, P.—Toulouse, 1951—1961.

ГОРОДА. АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ

ВОЛЮБИЛИС — рим. г. в 18 *км* к С. от Мекнеса. Расцвет во 2—3 вв., когда был резиденцией правителя Мавретании Тингитанской; существовал до 7 в. Остатки гор. стен (дл. 2350 *м*, охватывают терр. ок. 40 *га*) с 13 круглыми башнями и 7 воротами; руины форума, капитолия, триумф. арки, базилики, храмов, жилых кварталов, гробниц. Здание постоянной археологич. базы с музеем.

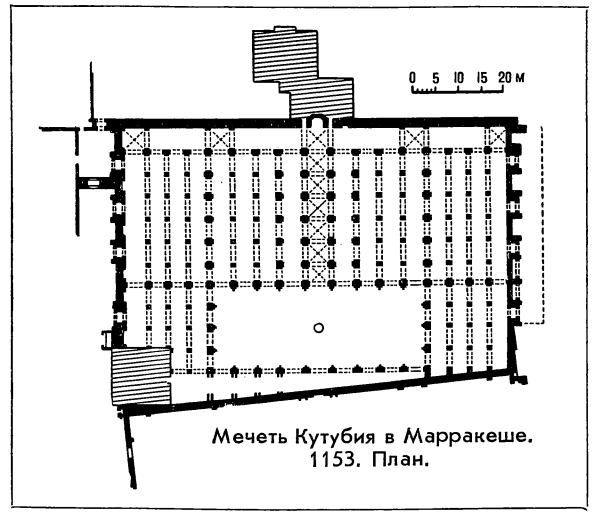


Руины Волюбилиса.

Лит.: Thouvenot R., Volubilis, P., 1949; Etienne R., Le quartier nord-est de Volubilis, v. 1—2, P., 1960.

КАСАБЛА́НКА (араб. Дар-эль-Бейда, букв.— белый дом) — г., расположенный на побережье Атлантического океана, крупнейший порт Марокко, главный экономический центр страны. «Старый г.»— медина— возник в 16 в. близ порта Анфа, существовавшего уже до н. э. Вокруг медины полукольцом разросся совр. г. с неправильной сетью улиц, обширными площадями, парками, жилыми кварталами и обществ. зданиями. Центр. часть К. застроена многоэтажными (иногда св. 20 этажей) домами и конторами (здание «Либерте», выс. 78 *м*, 1950, арх. Л. Моранди, инж. Ле Пап). На гл. пл. (300 *м* × 150 *м*) — муниципалитет, здание суда, театр. Грандиозная 5-нефная ц. Сакре-Кёр (жел.-бет., начата в 1930, арх. П. Турнон, окончена в 1952, арх. П. Буске и инж. Р. Дебруаз; зал — 80 *м* × 35 *м*, выс. до 13 *м*) с цветными витражами и двумя башнями-колокольнями (выс. 56 *м*). Махакма-паши — здание дворцового типа с рядом внутр. дворов и залов (1941—1952, П. Кадет), воспроизводит формы Альгамбры в Гранаде (см. *Испания*). Павильон г. Касабланки на Международной выставке в К. (в форме опрокинутой пирамиды; жел.-бет., Ж. Ф. Зевако, Э. Ж. Дюон). На окраинах созданы кварталы 1-этажных трад. домов с рынком, мечетью и пр. (Новая медина, Айн-Шок и др.). На Ю.-З.— р-н вилл. К С.-В. от порта (доки — 1916, О. и Г. Перре, см. *Франция*) — пром. зона.

МАРРА́КЕШ (араб. Марракуш, букв.— красная, украшенная) — крупный г. в юго-зап. Марокко. Осн. во 2-й пол. 11 в.; вплоть до 20 в. неоднократно — одна из столиц страны. Медина неправильной конфигурации (в поперечнике ок. 2500 *м*); её кварталы прорезаны лабиринтом извилистых улиц с постройками из красноватой глины; на периферии — сады. К гл. площади Джемма-эль-Фна (дл. 150 *м*, шир. до 100 *м*) примыкают базары. С Ю. к медине примыкают касба и сады «агведаль» (ок. 600 *га*, заложены в 12 в.) с павильонами и водоёмами. Медина, касба и сады окружены стенами с прямоуг. башнями и воротами, облицов. кам. Пам. медины: **Кубба-эль-Баадийн** (11—12 вв.) — прорезанный 6 арками павильон (кирп., 7,3 *м* × 5,35 *м*), с бассейном для омовения и куполом на парусах, украш. резным стуком (часть несохранившегося ансамбля мечети Али бен Юсуфа). **Мечеть Кутубия** (бетон, кам., кирп., 1153), одна из крупнейших в Магрибе (90—92 *м* × 57—66 *м*): имеет 17 нефов со сталактитовыми куполами и потолками артесонадо у михрабной стены и над осевым нефом; минарет (кам., 1184—99; кв. в плане, дл. стороны 12,5 *м*, выс. 67,5 *м*). Мечеть Бен Салих с минаретом (1331), одним из лучших пам. 14 в. в Марокко. Мечеть Баб-Дуккала с 7 нефами (1557). Мечеть эль-Муассин (1563; 63 *м* × 38,5 *м*) с потолками артесонадо. Завия (культ. комплексы) Сиди бен Слиман эль-Язули (1554) и Сиди бель Аббас эс-Сабли (16 в.). Медресе Бен Юсефа (1565) — самое большое в Марокко, имеет гл. двор и 7 дополнит. дворов, где группируются в 2 этажа св. 100 келий. Дворец Бахия (1894—1900) с большим садом. Пам. касбы: **ворота Баб-Агвенау** (12 в.), украш. резным по камню орнаментом; мечеть (1197; 77,5 *м* × × 70,9 *м*) с 3 нефами, большим двором, 4 малыми дворами (выделены в 14—16 вв.) и минаретом (кам., кирп.), к мечети примыкает некрополь с усыпальницами (2-я пол. 16 в.); дворцы — Бади (1578—93, в руинах) и Дар-эль-Макзен (конец 19 в.) с садом. Совр. г. осн. в 1913 к З. от медины. Улицы расходятся радиально от гл. площади, окруж. адм. зданиями; юж. часть, разбитая по прямоуг. сетке, примыкает к саду Менара (заложен в 17 в.). К В. от медины — р-н отелей, вилл и казино с паль-



Мечеть Кутубия в Марракеше. 1153. План.

мовыми рощами и водоёмами. М.— старинный центр ковроткачества, художеств. изделий из камня и др.

Музей марокканского иск-ва во дворце Дар-эс-Саид (конец 19 в.). **Музей гемм и керамики.**

В 30 *км* к Ю.-В. от М.— руины крепости Тасгимут (бетон, кам., ок. 1125, разрушена в 1132).

Лит.: Meunié J., Terrasse H. et Deverdun G., Recherches archéologiques à Marrakech, P., 1952; Meunié J. et Terrasse H., Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech, P., [1957].

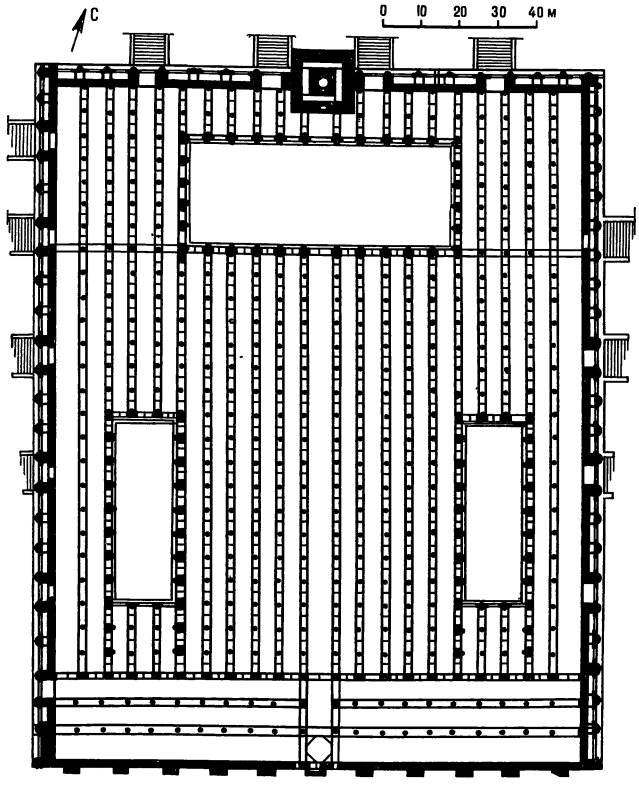
МЕКНЕ́С (араб. Микнасат-эль-Зайтун) — г. у подножия Ср. Атласа, крупный центр сев. Марокко. В 8 в.— берберское с.; обнесён стенами в 11 в. Столица в 1672—1727. Медина и выступающий к Ю.-З. еврейский квартал окружены стенами с многочисл. воротами, украш. поливным декором (особенно великолепны **ворота Баб-эль-Мансур,** 1732). В медине — Большая мечеть (1203), **медресе Бу-Инания** (сер. 14 в., с перестройками), медресе Филала (1689) и др. Большая пл. Лалла-Ауда граничит с касбой Дар-Кебира (13 в.), в к-рой — мечеть Лалла-Ауда с 4 поперечными нефами (1276; 48 *м* × 45,5 *м*), дополненная небольшим медресе, и дворец Дар-Джамаи (последняя треть 19 в.). К Ю. от касбы простираются сады «агведаль» с дворцом Дар-эль-Макзен (конец 17 в. и позже) и водоёмом в 4 *га*; кварталы домов для местного населения (1950-е гг.). Совр. г. застраивается с 1919 на плато к С.-В. от старого. К Ю.-В. от «агведаля» разбит опыт-

ный сад — Бен Халима. М.— центр производства поливной керамики.

Музей мусульманского иск-ва (в Дар-Джамаи): керамика, ювелирные изделия, ковры и ткани Ср. Атласа. **Музей нар. пск-ва.**

К В. от М. — сад М. Паньона (ок. 25 *га*), где собраны местная флора и фауна.

РАБА́Т (араб. Р и б а т - а л ь - Ф а т х — лагерь, или крепость, победы) — столица Марокко, порт на побережье Атлантич. океана, на левом берегу р. Бу-Регрег. Осн. в 1150. Первонач. ядро Р.— касба Удайя на скале



Мечеть Хасана в Рабате. 1195. План.

в устье Бу-Регрег, обнесена зубчатой стеной (бетон) с прямоуг. башнями и воротами из красного тёсаного камня; состоит из 2 частей: верхней касбы (12 в.) и нижней (17 в.). В 1185—89 город получил очертания неправильного 4-угольника (пл. ок. 418 *га*) и был обнесён с Ю. и З. стеной (дл. 5263 *м*) с 5-ю воротами — Баб-эль-Алу, Баб-эр-Руа, Баб-эль-Хад (с резным декором) и др. В 17 в. разделён стеной на 2 части — сев., наз. мединой, и южную. В медине — Большая мечеть, трапецеидальная в плане (40—54 *м* × 45,5 *м*), с поперечными нефами (14 в., с последующими расширениями), и др. В юж. части: грандиозная неоконч. **мечеть Хасана** (кам., кирп., бетон, 1195) с 21 продольными и 3 поперечными нефами и 3 дворами, по размерам (внутри 183,12 *м* × 139,32 *м*) уступающая лишь мечети Мутаваккиля в Самарре (см. *Ирак*); **минарет «Башня Хасана»** — кв. в плане (дл. стороны 16,12 *м*, выс. 44,2 *м*; не завершён); мечеть эс-Сунна с тремя поперечными нефами (1785, перестроена во 2-й пол. 19 в.), одна из самых крупных в Марокко (74,56 *м* × 73,2 *м*); в юго-зап. углу — дворец султана (ок. 1775, с перестройками). Совр. г. застраивался с 1912 (по проекту А. Проста) к В. и Ю. от старого. В его сев.-вост. части — адм. и деловой центр; вдоль побережья — жилые кварталы, на юге — сады и виллы. Железная дорога проложена в туннеле под городом. Госпитали, отели, стадионы, университетский городок, первый в Марокко театр (1962), прекрасные сады и парки. Р.— центр ковроделия и др. художественных ремёсел.

Музей марокканского иск-ва (в нижней касбе): ковры, резьба и роспись по дереву, керамика. **Музей в «Башне Хасана». Археологич. музей Луи Шателена,** осн. в 1917. **Постоянная выставка произв. местного нар. иск-ва** в парке Касбы.

В окр.: к Ю.-В.— финикийская колония **Шелла,** затем рим. колония **Сала,** в 1339 окружена стенами (глинобитные, облицов. кам.), остатки рим. форума, капитолия, гробниц и т. д.; завия (культ. комплекс) Хальва (14 в.).

Лит.: C a i l l e J., La ville de Rabat jusqu'au protectorat français..., v 1—3, P., 1949; e r o ж e, La mosquée de Hassan à Rabat, v. 1—2, P., [1954]

САЛЕ́ — г.-порт на побережье Атлантич. океана, на правом берегу р. Бу-Регрег, против Рабата. Осн. в 11 в., в ср. века — гл. порт зап. побережья. Вытянутый с С.-З. на Ю.-В. неправильный 4-угольник гор. стен (глина, 14 в.) с многочисл. воротами (в юж. углу находятся самые ранние — **ворота Баб-эль-Мриса,** кам., 1260). Большая мечеть (11 в., перестроена в 12 в.). Постройки 14 в.: медресе Абуль Хасана, медресе Бу-Инания с внутр. двором (8 *м* × 4 *м*) и кельями во 2-м этаже, завия (культ. комплекс) **ан-Нусак** с квадратным двором, обнесённым портиком, и кам. резным порталом, и др. С. сохраняет ср.-век. вид; совр. кварталы (к Ю. и В. от «Старого г.») мало развиты. Аэропорт Рабата и Сале (1951—52, Ж. Ф. Робер). С. — старинный центр ковроделия, вышивки и др.

ТА́ЗА́ — г. на С.-В. Марокко, между хребтами Эр-Риф и Средний Атлас. В 8 в.— берберское укрепление М и к н а с а - Т а з а. С 1135 неск. раз был столицей. Стены медины (12—13 вв.). Минареты Андалу и Сиди Аззуз (12—1-я пол. 13 вв.). **Большая мечеть** (после 1142; расширена к Ю. в 1292, к С.— во 2-й пол. 17 в.), декор — резной стук, перед михрабом — ажурный купол на нервюрах, как в Большой мечети Тлемсена (см. *Алжир*); в осевом нефе — потолки артесонадо, бр. люстра (13 в., выс. до 4 *м*, в поперечнике 2,5 *м*); минарет без орнамента (кам., кирп.). Совр. г. развивается к С. от медины.

Лит.: T e r r a s s e H., La Grande mosquée de Taza, P., 1943.

ТАНЖЕ́Р (араб. Т а н д ж а) — г.-порт в Гибралтарском проливе. Один из самых древних гг. Марокко: осн. во 2-м тысячел. до н. э.; карфагенский (сер. 1-го тысячел. до н. э.), затем рим. порт Т и н г и с, в 1 в. до н. э. — 3 в. н. э.— столица Мавретании Тингитанской, позднее — визант. порт; в 682 занят арабами (в 1912—56 — интернацион. зона). Стены медины и касба в её сев.-зап. углу — 2-я пол. 17 в. В медине — Большая мечеть (1684, реставрирована в 1920), рынок «Малый Сокко» и др. В касбе — дворец Дар-эль-Макзен (1732, с позднейшими дополнениями и реставрацией 20 в.). С Ю.-З. к медине примыкает рыночная пл. «Большой Сокко». К Ю. и Ю.-В. расположен совр. город.

Музей нового марокканского иск-ва в Дар-эль-Макзен, осн. в 1932: ковры, керамика, ювелирные изделия и т. д. **Музей античности.**

ТЕТУА́Н (араб. Т а т в а н) — г. на С. Марокко, в 10 *км* от побережья Средиземного моря, на р. Мартин. Известен с 9 в.; разрушен испанцами, отстроен заново в 1402, снова разрушен и отстроен в 17 в. Арх. пам. 17 в.: касба, стены медины с кв. башнями, дворец (реконструирован в 1948), Большая мечеть и др.

Т.— центр художеств. ремесла — ткацкого, ювелирного, художеств. изделий из кожи и др.

Музей марокканского иск-ва, осн. в 1921. **Археологич. музей,** осн. в 1940.

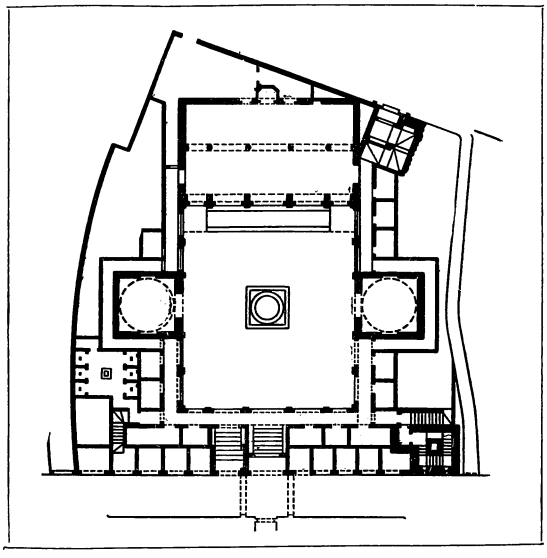
В окр.— остатки рим. г. **Тамуда.**

Лит.: Giménez Mozal A. C., Excavaciones en Tamuda, Madrid, 1941—48.

ТИНМАЛЬ — руины альмохадского г. в узкой долине Высокого Атласа, к Ю. от Марракеша. Остатки укрепления (ок. 1120, разрушено в 1276): две креп. стены (бетон с дер. связями), стоящие поперёк долины в 500—600 *м* друг от друга; полуразруш. мечеть (кам., бетон, 1153—54; 48 *м* × 46,6 *м*) со сталактитовыми куполами на пересечении нефов и над михрабом, украш. резным стуком; минарет прямоуг. сечения возведён над михрабом.

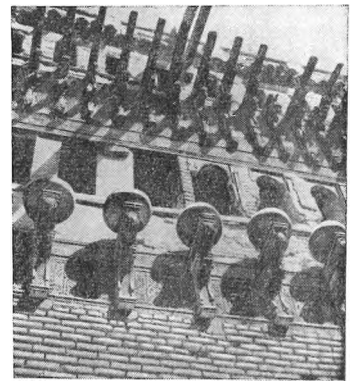
Лит.: Terrasse H. et Basset H., Sanctuaires et forteresses almohades, P., 1932, p. 1—83

ФЕС (араб. Фас) — г. в сев. Марокко, в долине р. Фес, в предгорьях Ср. Атласа. Осн. в 789. Первая столица Марокко, центр ср.-век. мусульманского богословия. Три разноврем. части: Фес-эль-Бали, или Старый Фес (медина, осн. в 789), примыкающий к нему с запада Фес-эль-Джадид, или Новый Фес (осн. в 1276), и совр. город на Ю.-З. (после 1916).



Медресе Бу-Инания в Фесе. 1355. План.

Укрепления Фес-эль-Бали (медины) восходят к 12 в., юж. и сев. бастионы вне стен—1582. Узкие извилистые улицы тесно застроены домами в 3—4 этажа. Св. 800 культ. построек. Старейшая мечеть и ун-т Марокко — **Карауин** (859, расширена с добавлением минарета в 956, затем в 1135): делится 10 поперечными нефами в 21 пролёт, осевой неф покрыт 5 куполами со сталактитами и нервюрами; резная дер. кафедра (12 в.); бр. люстра (1203); декор — тончайшая многоцветная резьба по стуку, узорные решётки, надписи; дворовые павильоны (1587—88 и 1613—21) с бассейнами; с Ю. примыкают б-ка и поминальная мечеть. Мечеть Андалу с продольными нефами (конец 8 в., перестроена в 1203—07; минарет — 956). Мечеть Шраблийн (14 в., восстановлена в 1792—1823) с двумя поперечными нефами, маленьким двором и минаретом над входом. Медресе Сахридж (1-я пол. 14 в.). **Медресе Аттарин** (1323—1325), декор — мрамор, резьба по дереву, изразцы, мозаика из цв. стекла и красочные витражи. **Медресе Бу-Инания** (1355) с уник. астрономич. часами на фасаде, мечетью и двумя купольными аудиториями заменяло соборную мечеть. Баня Мокфия (14 в.) с потолками артесонадо в раздевальне. Некрополь Маринидов (2-я пол. 16 в.). Дворцы Дар-Бата и Дар-эль-Бейда (19 — 20 века).



Медресе Бу-Инания в Фесе. Астрономические часы на фасаде.

Фес-эль-Джадид — резиденция Маринидов. Расположена на краю плато, местами возвышается над мединой до 187 *м*. Стены с башнями (ок. 1276). Примерно половину пл. Фес-эль-Джадида (80 *га*) занимает дворец Дар-эль-Макзен, возведённый вслед за стенами. Большая мечеть (1276, обновлена в 1395) с 7 нефами, угловым минаретом и ажурным куполом у михраба (повторяет формы куполов мечетей в г. *Таза* и в Тлемсене, см. *Алжир*). Мечеть Джами эль-Хамра (14 в.) с потолками артесонадо. Мечеть эз-Зхар (1357) с резным по камню декором фасада. К С. от Фес-эль-Джадида — прямоуг. касба Шерарда (1670); к Ю.-З.— совр. г., в ранней части спланирован по радиальной системе, разрезан широким бульваром с пл. в центре, где сосредоточены адм. и обществ. здания. К В. — пригородная зона с виллами и садами. Ф.— крупный центр художеств. ремесла, в частности произв. поливной керамики.

Музей марокканского иск-ва (во дворце Дар-Бата): отделы археологии и художеств. ремесла.

В 4 *км* от Ф.— руины альморавидской крепости **Амаргу** с 12 круглыми башнями (кам., кирп.); кам. мост (1669; дл. 150 *м*) через р. Себу.

Лит.: Maslow B., Les mosquées de Fès et du Nord du Maroc, P., 1937; Terrasse H., La mosquée des Andalous à Fez, v. 1—2, P., 1942; Terrasse H., La mosquée d'al-Karawiyin à Fez et l'art des Almoravides, «Ars Orientalis», 1957, v. 2, p. 135—147; Burckhardt T., Fès, Stadt des Islam, Olten, 1960.

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

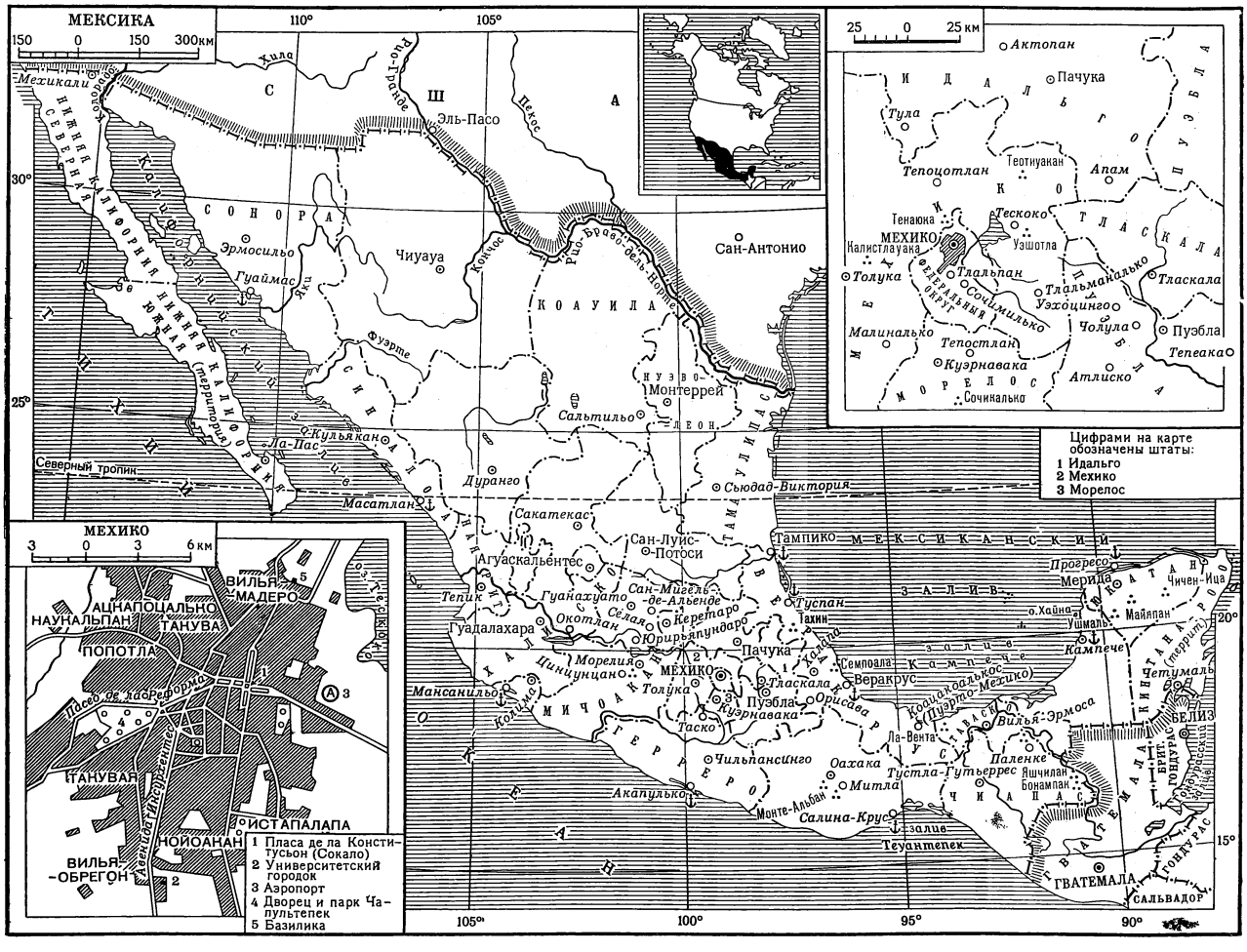
Школа изящных иск-в в Касабланке: арх-ра, живопись, скульптура, рис., декор. иск-во. **Школа нар. прикл. иск-ва** в Тетуане, осн. в 1921: ткани, ковры, керамика, дерево, металл и др. **Подготовит. школа изящных иск-в** в г. Эль-Джадида.

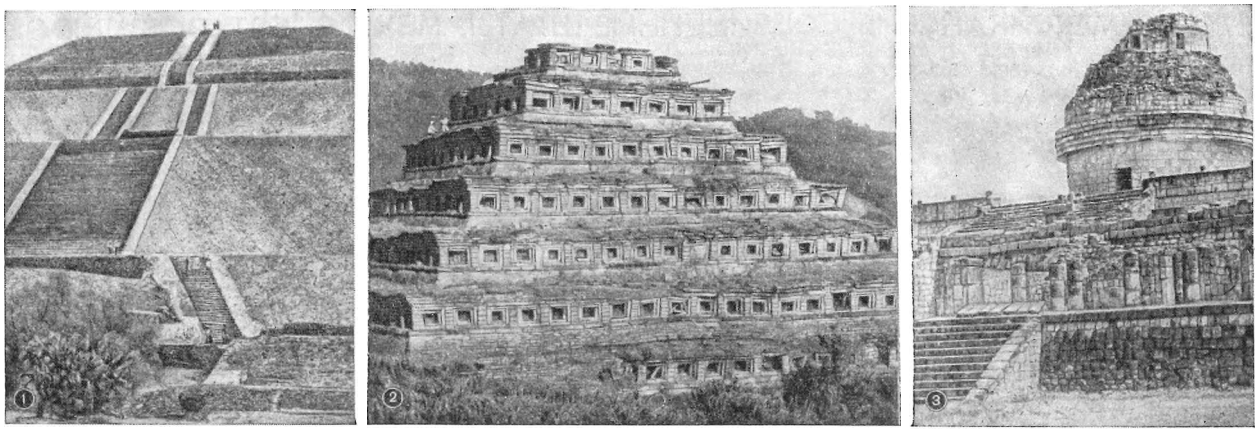
Автор В. Л. Воронина.

МЕКСИКА

(МЕКСИКАНСКИЕ СОЕДИНЁННЫЕ ШТАТЫ. MÉXICO. ESTADOS UNIDOS MEXICANOS)

Художественная культура Мексики — государства на Ю.-З. Северной Америки — одна из наиболее развитых и самобытных в Зап. полушарии. В т. н. древний период (до 1521), когда возникли и развились великие индейские цивилизации, в колониальный период (1521—1821) и в 19—20 вв. в М. были созданы замечательные архитектурные комплексы и сооружения, сочетающие монументальность форм с фантастическим богатством декора, отмеченные ярким своеобразием произведения живописи и скульптуры; в 20 в. мировое значение получили монументальная живопись и графика М., активно и страстно пропагандирующие идеи революции 1910—17, рабочего и крестьянского движения. Неисчерпаемая творческая энергия, богатство фантазии воплотились и в народном декоративном искусстве М.



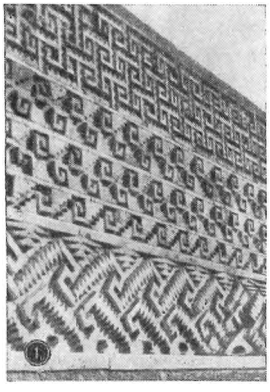


Архитектура Древней Мексики. 1. Лестницы „Пирамиды Солнца" в Теотиуакане. Культура прото-нахуа. 2. „Храм с нишами" в Тахине. Культура тотонаков. 3. Обсерватория „Караколь" в Чичен-Ице. Культура майя.

ДРЕВНИЙ ПЕРИОД

Первые памятники искусства на территории М.— полные наивной выразительности терракотовые и каменные статуэтки и фигурные сосуды, принадлежат ранним «архаическим» культурам 15—10 вв. до н. э. С началом классового расслоения племён Древней М. (8—2 вв. до н. э.), приведшим к образованию раннеклассового общества, появились культовая архитектура (храмы-пирамиды) и монументальная скульптура (воздвигавшиеся периодически стелы), сложился устойчивый комплекс культовых образов и символики, ставших позднее обязательным арсеналом искусства (ягуароподобные и змеевидные божества, антропоморфные божества — символы неба, огня, дождя и влаги и др.). По-видимому, первыми на путь классового развития вступили племена побережья Мексиканского залива — *ольмеки* (см.), памятники культуры которых — пирамиды, монолитные алтари, саркофаги, стелы, гигантские каменные головы, мелкая пластика — открыты в штатах Веракрус и Таваско (гл. центр — *Ла-Вента*) *.

Архитектурный декор Древней Мексики. 1. „Дворец правителя" в Митле. Культура миштеков. 2. „Сьюдадела" в Теотиуакане. Культура прото-нахуа.

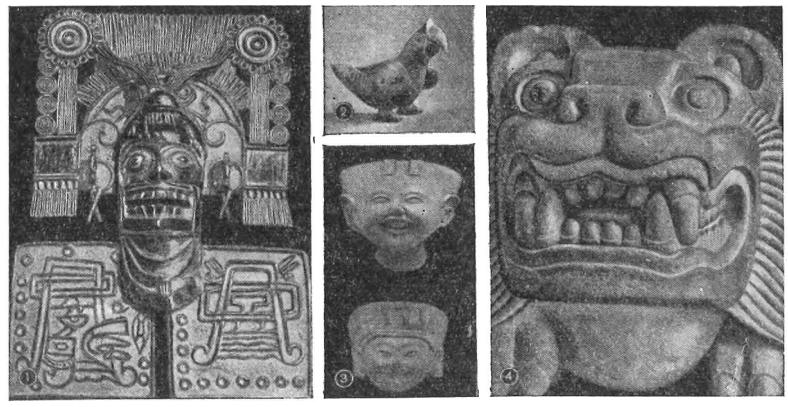


В «классический» период, с развитием раннерабовладельческих государств (1—9 вв. н. э.), искусство стало играть активную роль в социальной борьбе, подчиняясь интересам жречества и знати. В центральных областях М. возникли города-государства *Теотиуакан*, Чолула (близ *Пуэблы*), Сочикалько (близ *Куэрнаваки*), город *тотонаков* (см.) *Тахин*, в юж. части М.— город *сапотеков* (см.) *Монте-Альбан*, на территории штата Чиапас и на п-ове Юкатан — многочисленные города-государства *майя* (см.) — *Бонампак*, *Яшчилан*, *Паленке*. К этому времени относятся крупнейшие ступенчатые пирамиды, здания с ложными сводами, многообразная скульптура (рельефы на зданиях, стелы, погребальные маски, статуэтки), храмовые росписи. Связанная с календарём религиозная символика, изощрённые фантастические образы, парадные изображения правителей, драматические олицетворения жизни и смерти сочетаются со сложным орнаментом и иероглифическими надписями, монументальность обобщённых стилизованных форм — с необычайной яркостью жизненных наблюдений и богатством декоративной фантазии.

В 9 в. в культуре М. произошёл перелом в результате социальных потрясений, нашествий воинственных племён с С. и последовавших переселений народов. Оборвалось развитие большинства крупнейших городов-государств, возникли новые политические и культурные центры, новые

* Характеристика культур Древней М. дана в статьях о её народах, сведения о её памятниках — в статье «Мексика» в справках о культурных центрах.

религии. Власть военных вождей и объединений воинов сменила прежнее могущество жрецов. В последний период истории Древней М. (10 — нач. 16 вв.) многие традиционные черты искусства сохранились, но почти исчезли грандиозные храмы-пирамиды, прекратилось воздвижение стел; место прежней религиозной символики заняли символика войны и военные сцены. В долине Мехико образовались крупные государства — *тольтеков* (см.) с центром в Тольяне (ныне *Тула*) и позднее *ацтеков* (см.) с центром в Теночтитлане (ныне *Мехико*). На п-ове Юкатан — территории майя — развивались города *Майяпан*, *Ушмаль*, *Чичен-Ица́*. В южной М. миштеки (известные богатой архитектурной орнаментикой, полихромной керамикой и тончайшими ювелирными изделиями) захватили Монте-Альбан, украсили замечательными зданиями свой главный город *Митлу*. Особое место занимают «культуры Запада», созданные с древнейших времён тарасками и др. народами тихоокеанского побережья,— храмы, мозаика из перьев, статуэтки из камня и терракоты, то геометрически-упрощённые, то поражающие естественностью моделировки, реализмом и свободой от религиозных и художественных канонов. Развитие индейских цивилизаций было прервано начавшимся в 1519 испанским завоеванием.



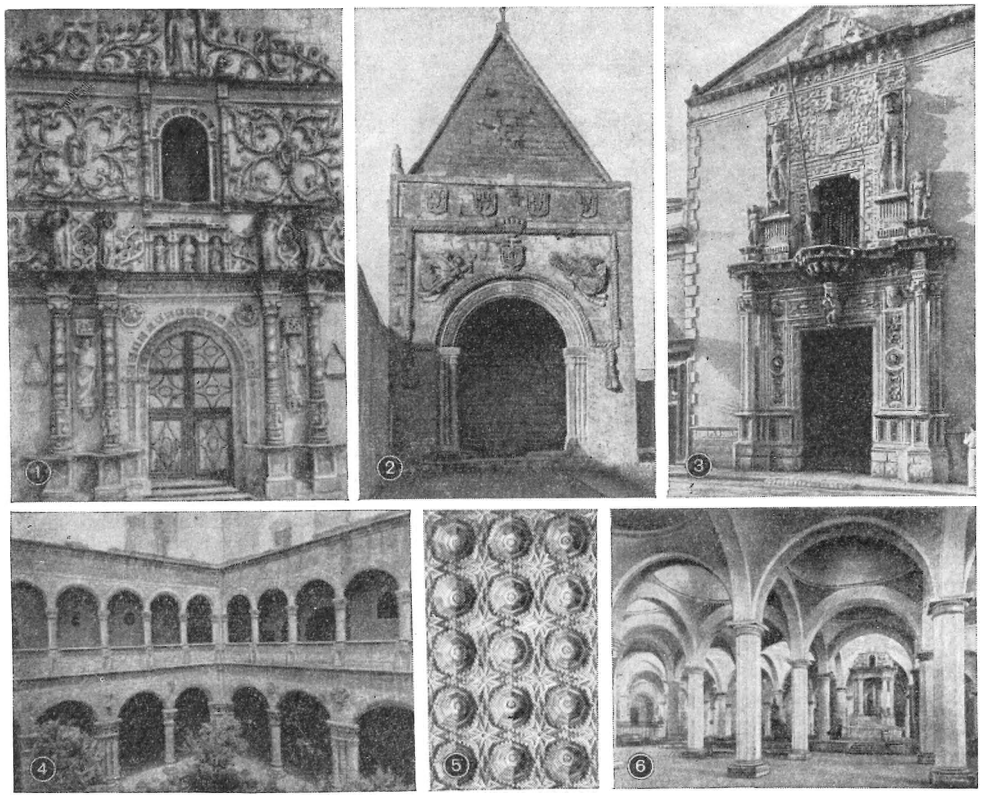
Искусство Древней Мексики. 1. Нагрудная подвеска (бог смерти) из Монте-Альбана. Золото. Культура миштеков. Краеведческий музей Оахаки. 2. Фигурка попугая из Колимы. Терракота. „Культура Запада". Собрание К. Ставенхагена. 3. Смеющиеся лица. Терракота. Культура тотонаков. Антропологический музей Веракрусского университета. Халапа. 4. Жертвенная чаша в виде ягуара из долины Мехико. Базальт. Культура ацтеков. Национальный музей антропологии. Мехико.

АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО КОЛОНИАЛЬНОГО ПЕРИОДА

Падение столицы ацтеков Теночтитлана (1521) было решающим событием в завоевании М. испанцами, создавшими здесь в 1535 вице-королевство Новая Испания. Высокоразвитая культура городов Древней М. была безжалостно уничтожена; её место заняла феодальная испанская культура колонизаторов, стремившихся утвердить своё господство на обширных пространствах М. Экономическое и политическое могущество церкви, её духовный контроль над культурой определили преобладание культового зодчества и церковного искусства, приверженность к наиболее иррациональным, воздействующим на чувства населения формам готики и барокко. Однако художественные и бытовые традиции угнетённых индейцев оказывали влияние на колониальное искусство, а синтез обеих культур в барокко 18 в. породил первый расцвет национального искусства М. С кризисом колониальной системы в М. стали проникать европейский реализм и рационалистические принципы классицизма.

Архитектура. Со 2-й четверти 16 в. испанцы развернули в М. строительство городов и монастырей, ставшее одним из средств их утверждения в стране. Здания новых типов — церкви, дворцы, ратуши, тюрьмы, госпитали, католические школы (коллегии), строились по испанским образцам; их типология сохранялась на протяжении всего периода. Первыми архитекторами были выходцы из Европы, б. ч. монахи, но в 17—18 вв. среди них было много местных жителей. Европейские образцы изменялись ремесленниками-индейцами. Традиции доиспанского искусства, проявившиеся в декоре зданий, во многом определили их своеобразие. Индейцы, жившие в основном в деревнях, сохранили привычные типы жилых и хозяйственных построек.

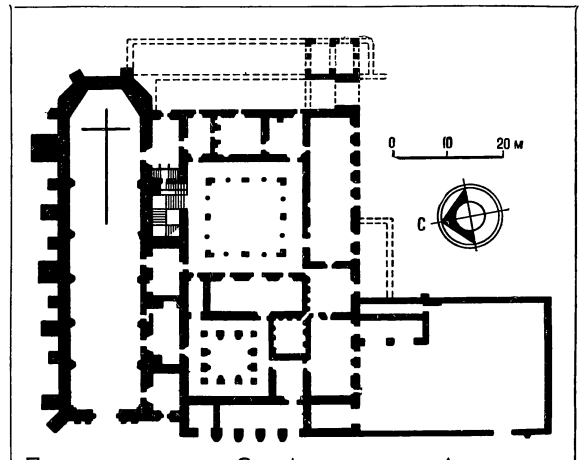
Большинство городов М. основано в 1-й половине 16 в., гл. обр. на руинах индейских городов или у шахт. Принципы их планировки (общие для испанских колоний в Америке) были определены «Законами для Индий» (1523): прямоугольная сетка улиц, кварталы равной величины, главная площадь с собором, ратушей и дворцом губернатора в центре. *Мехико* — столица М., выстроен на развалинах Теночтитлана. Главная площадь заняла место храмовой площади, собор — место главного храма. В укреплённых гражданских постройках 16 в. (ратуша в *Тласкале*, ок. 1525—39, дворец Э. Кортеса в *Куэрнаваке*, 1530—33, дом Ф. де Монтехо в *Мериде*, 1549—51) стены увенчивались зубцами, украшались резными порталами, где причудливо смешивались мотивы готики, «платереско» и



Архитектура 16 в 1. Портал церкви монастыря Сан-Пабло в Юрирьяпундаро, близ Керетаро. 1566. 2. Угловая капелла („поса") монастыря в Уэхоцинго, близ Пуэблы. 1550. 3. Дом Ф. де Монтехо в Мериде. 1549—51. 4. Клуатр монастыря Сан-Агустин в Акольмане, близ Теотиуакана. 1550—60. 5. Фрагмент потолка в госпитале Хесус Насарено в Мехико. 1524—35. 6. „Королевская капелла" для индейцев в Чолуле, близ Пуэблы. Около 1540.

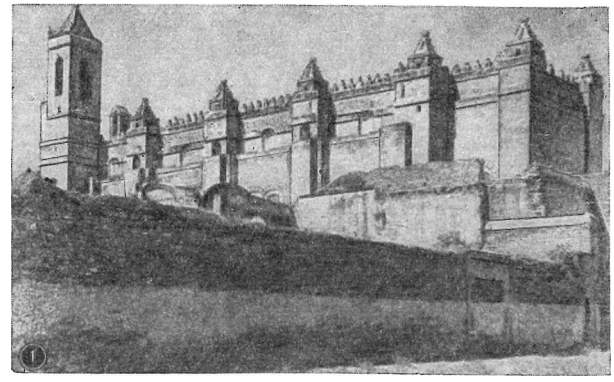
«мудехара» (см. *Испания*). В городах укоренился испанский тип жилого дома. Стены из дикого камня, кирпича, самана («адобы») или глинобитные облицовывались тёсаным камнем или штукатурились и окрашивались в яркие тона. Вокруг внутреннего двора («патио») устраивались галереи, перекрытые в 1-м этаже сводами, а во 2-м — деревянными, ярко раскрашенными наборными потолками «артесонадо»; в богатых домах было несколько дворов. Подсобные помещения находились внизу, жилые — наверху. В городах воздвигались госпитали, портовые сооружения, разнообразные по формам фонтаны, большие акведуки. Акведук монастыря в Отумбе (Otumba, 1553—68), длиной 70 *км*, имел 3 арочных моста, один из которых насчитывал 67 пролётов. Вне городов укреплённые комплексы жилых, хозяйственных построек и капелл составляли помещичьи усадьбы — «асьенды».

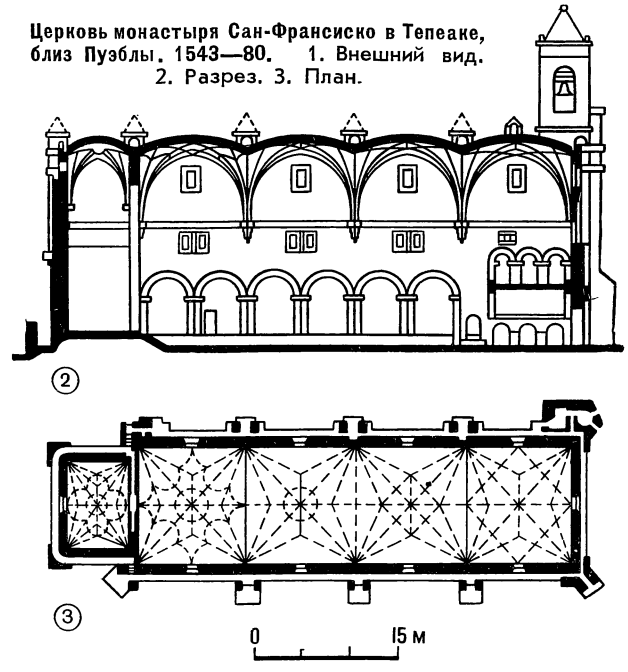
Однако гражданские постройки намного уступали культовым в обилии, масштабах и богатстве отделки. Церковь была крупнейшим землевладельцем и действенным орудием духовного подчинения индейцев. В 16—18 вв. было выстроено св. 13 тысяч церквей. В архитектуре 16 в. ведущая роль принадлежала форпостам колонизации — монастырям. Орденами францисканцев, доминиканцев и августинцев в 1540—80-х гг. были возведены (обычно на развалинах языческих святилищ и из их материала) около 250 укреплённых монастырей. Для Европы они были анахронизмом, как и их стиль, скорее романско-готический, чем ренессансный. В М. обычному монастырскому комплексу (церковь, двухъярусный клуатр, библиотека, спальни, столовые) предшествовал обнесённый стенами двор («атрио») с осевыми портиками, угловыми капеллами («поса») и расположенной близ храма открытой «капеллой для индейцев», выполнявшей роль алтаря. В атрио собирали индейцев для крещения и мессы; в случае опасности за его стенами укрывалось испанское население округи. Суровые по внешнему облику монастырские церкви сходны с испанскими укреплёнными



План монастыря Сан-Агустин в Акольмане. 1539—60.

церквами периода «реконкисты». Их гладкие стены увенчаны зубцами и укреплены контрфорсами, башни подобны средневековым донжонам; у основания сводов проходит оборонительная галерея. Единственный неф (обычно без трансепта) перекрывался стрельчатым нервюрным, иногда цилиндрическим сводом (монастыри в *Туле*, 1550—54, *Актóпане*, 1546—74, Акóльмане в долине *Теотиуакана*, 1539—60, Юрирьяшýндаро близ *Керéтаро*, 1550—66, в Чолуле, 1549—52, и Уэхоцинго, 1529—50, близ *Пуэблы*), реже деревянным потолком артесонадо (Сан-Франсиско в *Тласкале*, 16—17 вв.); встречаются 3-нефные базилики с деревянным перекрытием (Сакатлан, Zacatlán, штат Пуэбла, 1562—67). Декор сосредоточен на порталах в духе «платереско», а в высоких просторных интерьерах — на заалтарных образах («ретабло»). Во 2-й пол. 16 — нач. 17 вв. были построены 33 городских собора (олицетворяющих новый, связанный с ростом городов, этап истории М.), грандиозные 3-нефные здания (около 100 *м* × 50 *м*) с 2 высокими башнями на зап. фасаде и 8-гранной алтарной «капеллой королей» на В. В них слабее чувствуются влияния готики и сильнее — ренессансные. За редкими исключениями (собор в *Гуадалахаре*, 1571—1618), нервюрные своды уступили место цилиндрическим и куполам (соборы в Пуэбле, 1555—1649, Мехико, 1563—1667, Мериде, 1563—99), опирающимся на столбы с приставными полуколоннами. В 17 веке строительная деятельность ослабла, но к концу его началась перестройка зданий 16 в. в более импозантном духе барокко. На фасадах появились витые колонны, полихромная резьба по дереву и стуку стала покрывать прихотливыми завитками своды и стены (в церкви Санто-Доминго в *Оахаке*, 1657, капелле Росарио в Пуэбле, 1650—90).

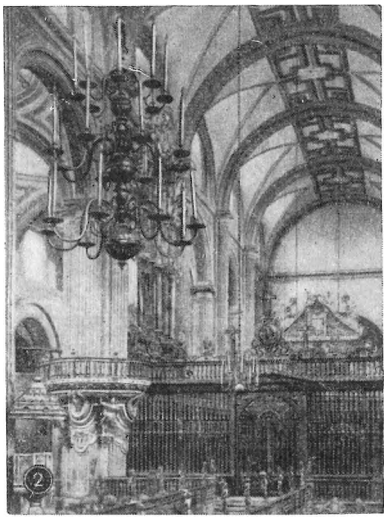




Церковь монастыря Сан-Франсиско в Тепеаке, близ Пуэблы. 1543—80. 1. Внешний вид. 2. Разрез. 3. План.

18 в.— время нового подъёма строительства в М. Были возведены или полностью перестроены 8 тысяч церквей, сотни дворцов. Конструкции, планы и объёмы остались простыми, фасады — плоскими. Изобретательная фантазия зодчих проявилась в декоративном убранстве больших плоскостей, предельно плотном, многообразном и перенасыщенном, за которым исчезают первоначальные ордерные формы. Обилием украшений и патетикой мексиканская архитектура «ультрабарокко» превосходит подчас европейские прообразы. В этой чрезмерности, в культе количественного соединились влияния испанского «чурригереско» и древние традиции М. В церквях, обычно однонефных, декор часто сплошь покрывает подобно плотному кружеву или ковру западный фасад и верхние ярусы башен, а в интерьерах — своды и стены, мерцающие золотом. В декоре крайне причудливо сочетались традиционный для М. геометрический орнамент, местные цветы и фрукты, декоративные мотивы готики и ренессанса, арабески, килевидные, многолопастные и фестончатые арки, многолепестковые и звёздчатые окна «мудехар». Активно применялись цветовые и фактурные контрасты. Многообразны купола — 8-гранные, полусферические, часто без барабанов. Есть лёгкие купола— из смеси дроблёного камня с известью и (в штате Халиско) выложенные из кувшинов. Купол украшали полировкой, росписью, узорной кирпичной кладкой, изразцами.

Среди архитектурных школ М. 18 в. основной была школа М е х и к о, влияние которой распространялось на С., богатый серебряными рудниками. Её характеризуют близость к «чурригереско», фактурно-цветовые контрасты строительного камня (красного пористого вулканического туфа «тесонтле») и декора (из светлого твёрдого мелкозернистого известняка «чилука»). В 1-й трети 18 в.

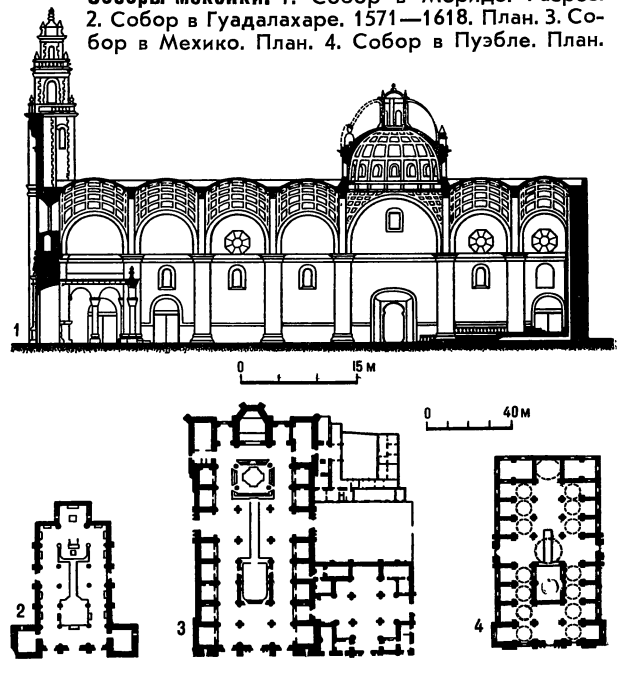


Соборы Мексики. 1. Собор в Мериде. 1563—99. Западный фасад. 2. Собор в Мехико. 1563—1667. Интерьер. 3. Собор в Пуэбле. 1555—1649. Боковой фасад.

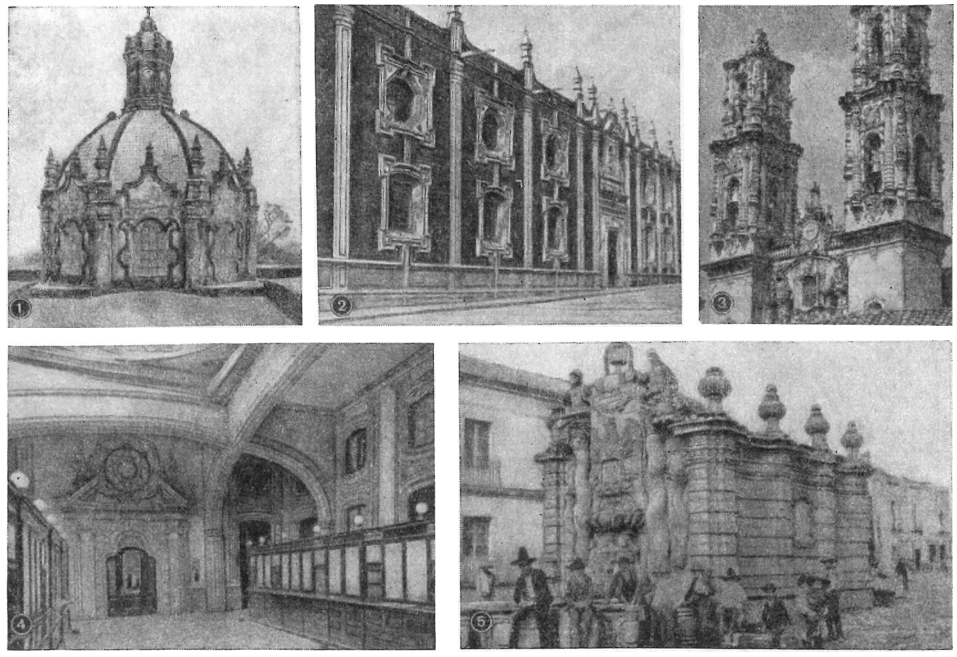
П. де *Арръета* (Базилика в Гуадалупе-Идальго, 1695—1709, церковь Ла Професа, 1714—20, обе в Мехико) жертвовал тектоникой фасада, насыщая его мелким и плоским скульптурным декором. М. *Кустодио Дуран*, стремясь преодолеть статичность ордера, придавал дрожащие волнистые очертания каннелюрам (церковь Сан-Ласаро в Мехико, 1721—28), а затем и самим пилястрам (церковь Сан-Хуан де Диос в Мехико, 1729). С сер. 18 в. пилястры распадаются на мелкие декоративные, как бы нанизанные по вертикали формы («эстипите»). Они громоздятся друг над другом в 2—3 яруса, каждый из элементов украшен медальонами, розетками, бюстами, растительным орнаментом. Интерколумнии и плоскости стен часто покрыты тем же декором в более низком рельефе. Эстипите, родившиеся в резных деревянных ретабло, были впервые перенесены в камень Л. *Родригесом* на фасаде церкви Сагрario Метрополитано в Мехико (1749—68). За ней последовали другие образцы «ультрабарокко» — церкви Сантисима Тринидад в Мехико (1755—83), Ла Компаньия в *Гуанахуато* (1746—65), фасады церквей Санта-Приска-и-Сан-Севастьян в *Таско* (1751—58) и Сан-Мартин в *Тепоцотлане* (1760—62). В последней трети 18 в. в постройках Ф. А. де *Герреро-и-Торрес* возродилась форма колонны, но декоративизм и театральность интерьеров достигли апогея (церковь Ла Энсеньянса, 1772—78, и капелла Посито в Гуадалупе-Идальго, 1779—91, обе в Мехико). Мехико и Гуадалахара славятся великолепными дворцами и общественными зданиями с разнообразным декором величественных фасадов, многоколонными дворами, большими красивыми фонтанами. Необычайно пышный стиль был создан в *Сакатекасе* — крупнейшем городе рудников. Западный фасад его собора (1734—52) сплошь покрыт плотной, сочной, несколько тяжеловесной резьбой, изобилующей индейскими мотивами.

Архитектура школы Пуэбла выделяется полихромной красочностью фасадов церквей, дворцов, домов ремесленников. Богатейшие декоративные эффекты создавались с меньшими затратами труда и средств, чем в столице (церкви Санта-Мария в Тонанцинтле, ок. 1700, и Сан-Франсиско в Акатепеке, около 1730—1767, обе близ Чолулы; Сан-Франсиско в Пуэбле, 1743—67, Санта-Мария де Окотлан близ Тласкалы, ок. 1745—60). Кирпичные здания облицовывались розовым кирпичом — прямоугольным, квадратным, многогран-

Соборы мексики. 1. Собор в Мериде. Разрез. 2. Собор в Гуадалахаре. 1571—1618. План. 3. Собор в Мехико. План. 4. Собор в Пуэбле. План.



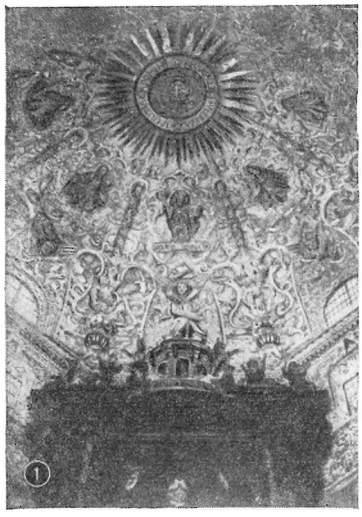
ным. В узорную кладку вкрапливались многоцветные изразцы и керамические панно, изображающие цветы или святых. Иногда изразцы покрывали весь фасад, купола и башни, образуя не считающийся с тектоникой узор. Применялись также эстипите из штукатурки и белого камня. Своеобразие жилым домам Пуэблы придают козырьки на плоских арках над балконами и висячие дворовые галереи, поддерживаемые аркáми на консолях. Школа Керетаро замечательна прихотливым декором ретабло и особенно патио жилых домов. Арки их галерей (многолопастные, фестончатые и др.) — самое причудливое по своей изобретательности порождение барочной фантазии. Постройки школы Оахаки, возводившиеся в сейсмической зоне, массивны и приземисты; башни едва возвышаются над фасадами, толстые стены укреплены могучими контрфорсами, великолепно качество каменных работ. Ордерные элементы сохранили здесь ясность и цельность. Любовь к декоративности проявилась в обильном украшении западных фасадов скульптурой (от круглой до барельефа) и особенно — в пышной резьбе по дереву и гипсу в интерьерах. Окраинное положение Юкатана (Мерида и др.), устойчивость в нём традиций 16 в. определили суровую простоту его зодчества. Здесь сохранился тип укреплённых церквей с толстыми стенами, контрфорсами, полуциркульными сводами на могучих подпружных арках, обходной оборонительной галереей и часто с крепостными зубцами на стенах. Резьба по камню применена сдержанно, а основной декоративный эффект создают фронтоны-звонницы, прорезанные ярусами арок. Многие памятники мексиканской архитектуры барокко находятся на территории юж. штатов *США* (см.), отторгнутой от М. в 1846—53.



Архитектурная школа Мехико 17—18 вв. 1. А. де Сегура. Купол церкви монастыря Эль Кармен в Сан-Анхель, Мехико. 1615—17. 2. П. Буэно. Коллегия Сан-Игнасио (Лас Вискаинас) в Мехико. 1734—53. 3. Башни церкви Санта-Приска-и-Сан-Севастьян в Таско. 1751—58. 4. Ф. А. де Герреро-и-Торрес. Дом графа Сан-Матео де Вальпараисо (ныне Национальный банк) в Мехико. 1769—72. 5. Фонтан Сальто дель Агуа в Мехико. 1779.

К концу 18 в. в архитектуре М. появились некоторые черты классицизма (скупость декора, гладкие стволы колонн). Постройки первых мексиканских классицистов—М. *Тольса́* и Ф. Э. *Тресгеррраса* сочетают строгость форм с характерными для М. богатством декоративных эффектов и грандиозностью размеров. Но классицизм в М. не имел глубоких корней и столь яркого своеобразия, как барокко.

Изобразительное искусство. Развитие живописи 16 в. в Новой Испании связано с церковным строительством. Стены монастырей расписывались в древнемексиканской технике — разведёнными на воде земляными красками по полированной штукатурке. Среди авторов росписей были индейцы, для обучения которых в 1527 была основана школа в Мехико. Цель росписей—пропаганда христианства среди индейцев, определила как их тематику, так и упрощённый стиль, в котором средневековые черты лишь постепенно вытеснялись ренессансными (росписи монастырей в Чолуле, 1530, и Уэхоцинго, ок. 1550—70, близ *Пуэблы*; в Акольмане в долине *Теотиуакана*, ок. 1560, в *Актопане*, ок. 1580, и др.). Ранние росписи выполнены в чёрно-белой графичной манере (иногда с вкраплением других цветов); часто это—увеличенные копии гравюр. С сер. 16 в. росписи обогащаются светотенью и перспективой. Древнемексиканские и европейские черты смешивались в иллю-

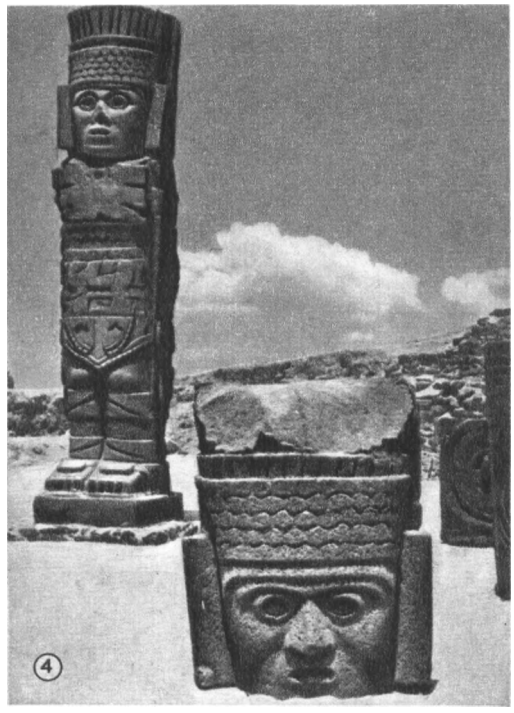
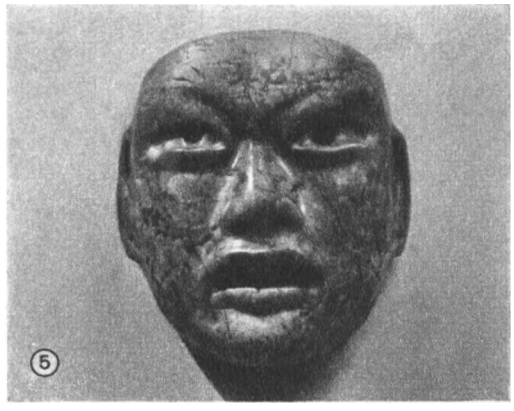


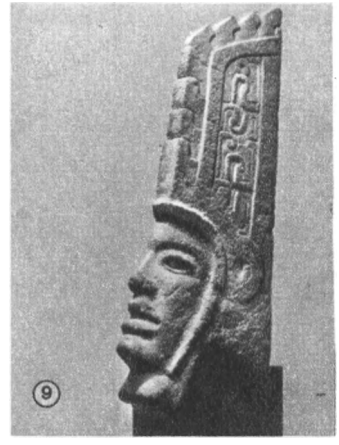
Архитектурная школа Пуэблы 17—18 вв. 1. Декор купола капеллы Росарио в монастыре Санто-Доминго в Пуэбле. 1650—90. 2. Церковь Санта-Мария в Тонанцинтле, близ Чолулы. Около 1700. 3. „Каса де Альфеньике" в Пуэбле. Около 1760—90.

страциях рукописных кодексов и перьевых мозаиках, унаследованных от древней М. В сер. 16 в. появилась станковая живопись, до конца 17 в. почти исключительно религиозная. Приезжавшие из Европы художники приносили в М. принципы ренессанса и маньеризма (фламандец С. Перейнс, S. Pereyns, умер ок. 1590), а с нач. 17 в. — элементы испанского барокко — подчёркнуто объёмную моделировку, игру светотени (испанец А. Васкес, A. Vázquez, работал в Мехико ок. 1603—08). Маньеристическая идеализация образов сочеталась с барочным драматизмом и экстатической эмоциональностью в живописи баска Б. де *Эчаве* Орио. Его ученики — Б. де *Эчаве* Ивия и Л. *Хуарес* (оба уроженцы М.), развивали маньеристические элементы его стиля, дополняя их мягким «сфумато», нежной изысканностью образов, идиллличностью пейзажных фонов. Достижения испанского реализма в М. принесли А. Лопес де Эррера (A. López de Herrera, 1579—ок. 1648) и особенно севильянец С. де Артеага (S. de Arteaga, 1610—53), работам которого присущи драматические контрасты, мощная пластика, напряжённое мерцание светотени. В огромных полотнах Х. *Хуареса* ощутимы и беспокойная динамика П. П. Рубенса (см. *Бельгия*), и суровый реализм Ф. Сурбарана (см. *Испания*). Во 2-й пол. 17 в. живопись М. обратилась к мягкой чувственности Б. Э. Мурильо и нервной экспрессии Х. де Вальдес Леаля (см. *Испания*). В творчестве учеников Х. Хуареса — Б. де *Эчаве* Риохи и П. Рамиреса (P. Ramírez, работал в 1633—78) появились черты театральности и декоративизма, особенно ощутимые в виртуозной и элегантной живописи К. де Вильяльпандо (C. de Villalpando, ок. 1652—1714).

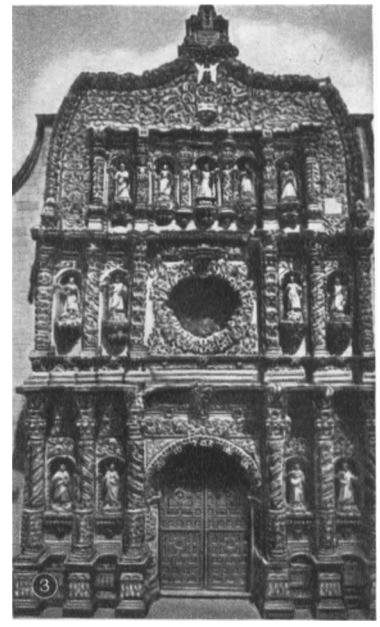
Религиозная живопись 18 в. менее интересна. Лучшее в ней — эффектные композиции индейца М. *Кабреры* с их грациозным рисунком и изысканной декоративностью светлой цветовой гаммы. Кабрера был в числе основателей самобытной мексиканской школы портрета, одной из самых значительных в Америке. В парадных портретах 18 в. точность характеристики соединялась с декоративной плоскостностью целого, пышностью богатых одежд и несколько застывшими позами. Специфичны для М. мягкие по манере, элегичные посмертные портреты, где умерший изображался с закрытыми или опущенными глазами. Учениками Кабреры были портретисты Х. де Альсíвар (J. de Alzíbar, ок. 1727—ок. 1801) и И. М. Барреда (I. M. Barreda, работал в 1786—94). В конце 18 в. валенсианец Р. Химено-и-Планес (R. Jimeno y Planes, 1761—1825), испытавший влияние Ф. Гойи (см. *Испания*), внёс в портретную живопись М. свободу письма, непринуждённость поз, остроту характеристики. Став одним из первых директоров основанной в 1780-х гг. в Мехико Королевской академии Сан-Карлос, он способствовал замене приёмов барокко ярким колоритом, сильным и точным рисунком в духе классицизма. Мастерами классицистической портретной живописи на рубеже 18—19 вв. были Х. М. Васкес (J. M. Vázquez, работал в 1785—1822) и Ф. Э. *Трескеррас*.

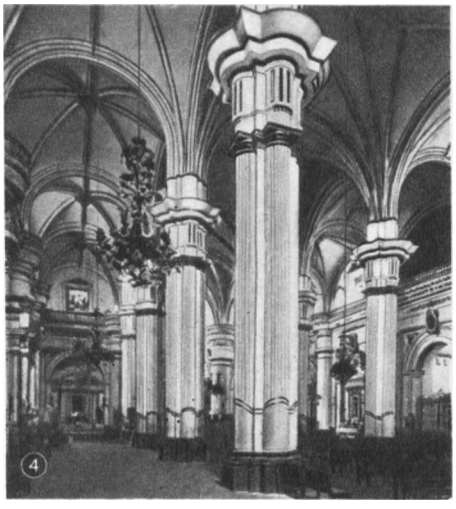
Крест на кладбище Ацакоалько, близ Мехико. 16 в.

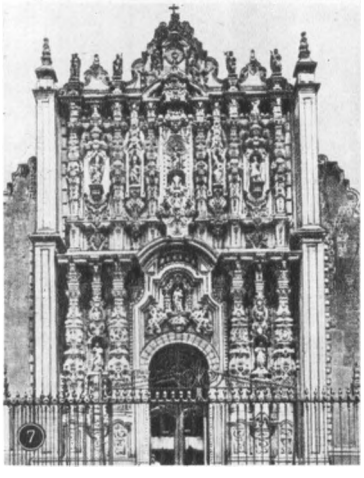



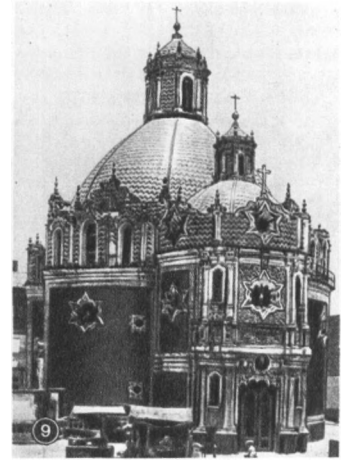


МЕКСИКА. Древнее искусство. **1.** Женская фигурка из Тлатилько, близ Мехико. Терракота. Архаика. Национальный музей антропологии. Мехико. **2.** Голова воина из Паленке. Стук. Культура майя. Национальный музей антропологии. Мехико. **3.** Фигура бога искусства Шочипильи из Тлальманалько. Красный туф. Культура ацтеков. Национальный музей антропологии. Мехико. **4.** Статуи воинов (атланты храма). Базальт. Культура тольтеков. Тула (штат Идальго). **5.** Погребальная маска. Зелёный камень. Культура ольмеков. Национальный музей антропологии. Мехико. **6.** Ваза с полихромной росписью из Оахаки. Керамика. Культура миштеков. Национальный музей антропологии. Мехико. **7.** Фигура воина с пращой из Колимы. Терракота. Культура Запада. Собрание Д. Ольмедо де Филипс. **8.** Погребальная урна (в виде богини) из Оахаки. Терракота. Культура сапотеков. Собрание К. Ставенхагена. **9.** «Топор» с мужским профилем из Веракруса. Базальт. Культура тотонаков. Собрание К. Ставенхагена.

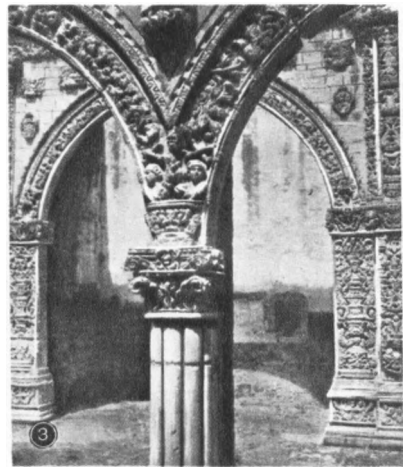


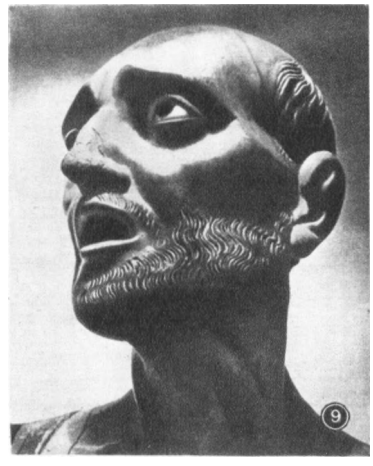




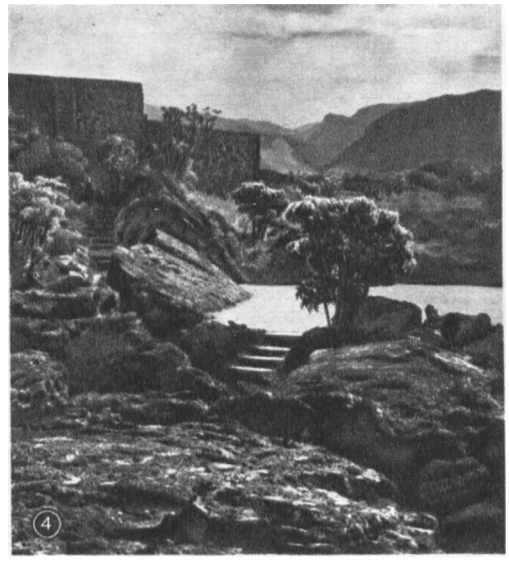


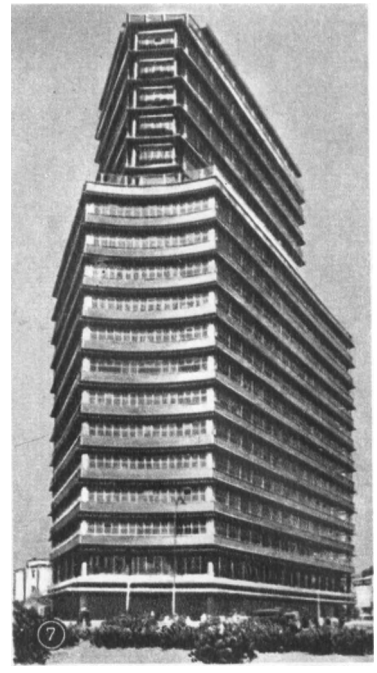
МЕКСИКА. Архитектура колониального периода. **1.** Церковь монастыря Сан-Агустин в Акольмане. 1539—60. **2.** Жилые дома в Таско. **3.** Западный фасад собора в Сакатекасе. 1734—52. **4.** М. Касильяс. Собор в Гуадалахаре. 1571—1618. Интерьер. **5.** Церковь Санта-Мария де Окотлан, близ Тласкалы. Около 1745—60. **6.** Э. Каваррокас. Церковь монастыря Санто-Доминго в Оахаке. 1575—1608. Интерьер. Декор —1657. **7.** Л. Родригес. Церковь Саграрио Метрополитано в Мехико. 1749—68. **8.** М. Мартинес Ивварра и др. Аудьенсия (Верховный суд) в Гуадалахаре. 1751—75. **9.** Ф. А. де Герреро-и-Торрес. Капелла Посито в Гуадалупе-Идальго, Мехико. 1779—91.

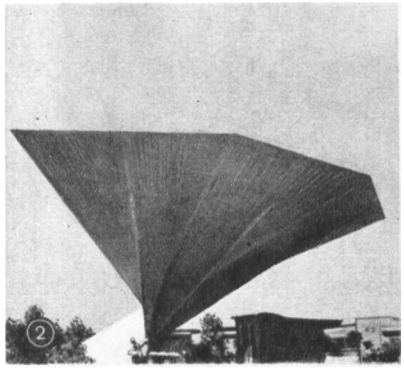


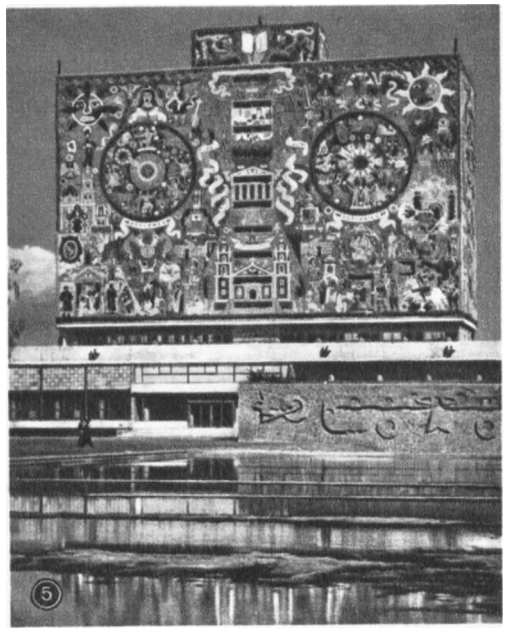


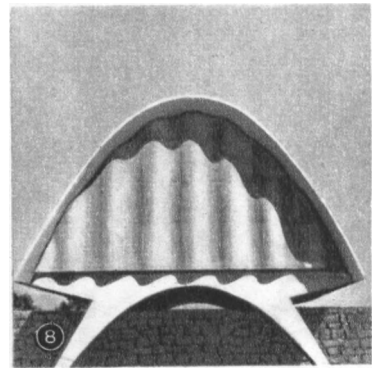
МЕКСИКА. Изобразительное и декоративное искусство колониального периода. **1.** «Портал Славы» монастыря в Ангауа (штат Мичоакан). 16 в. **2.** Фреска в францисканском монастыре в Уэхоцинго (штат Пуэбла). Около 1550—70. **3.** Резной декор «капеллы для индейцев» монастыря в Тлальманалько (штат Мехико). Около 1560. **4.** Полихромная резьба по стуку на плафоне капеллы Росарио в монастыре Санто-Доминго в Оахаке. 1724—31. **5.** Декор «Дома с изразцами» («Каса де Асулехос») в Мехико. Около 1735—51. **6.** Фрагмент главного ретабло церкви Сан-Мартин в Тепоцотлане. 1755—58. **7.** Х. де Альсивар. Портрет монахини Марии Игнасии де ла Сангре де Кристо. 1777. Национальный музей истории. Мехико. **8.** Архитектор П. де Аррьета, неизвестный скульптор. Рельеф на фасаде Базилики в Гуадалупе-Идальго, Мехико. 1695—1709. **9.** Голова св. Диего де Алькала. Дерево. 17 в. Музей религиозного искусства. Мехико.

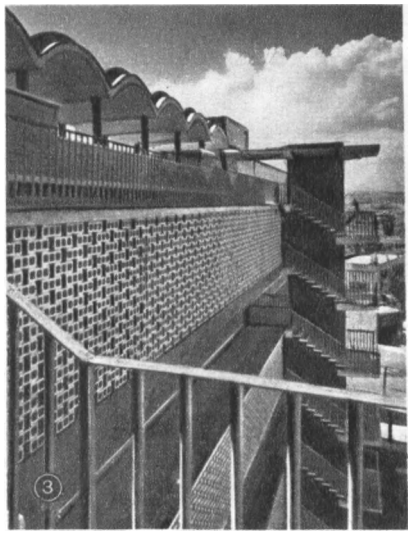




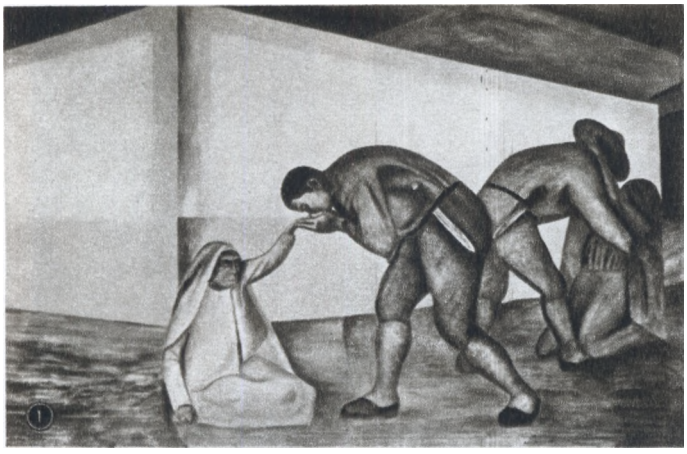


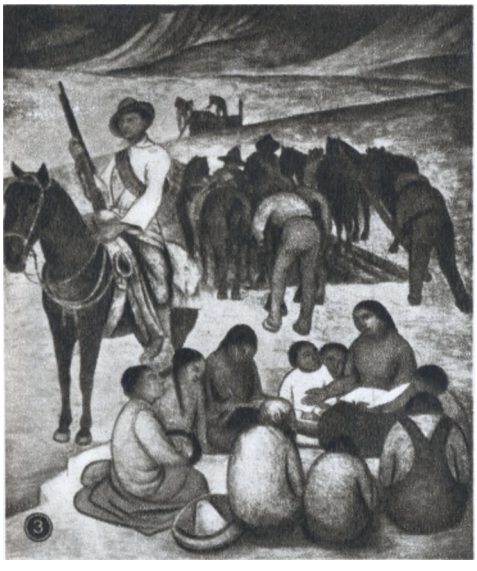


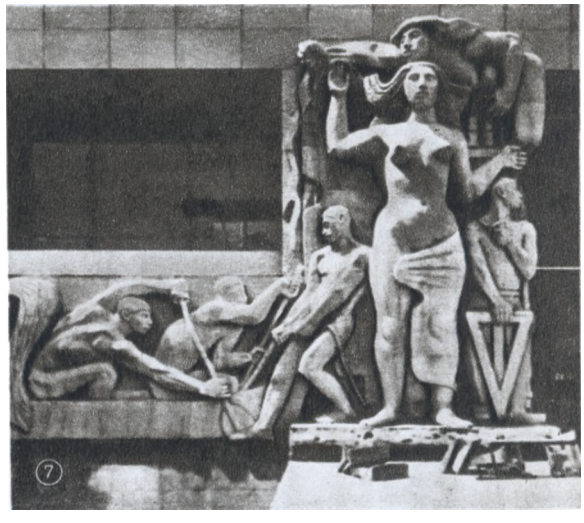




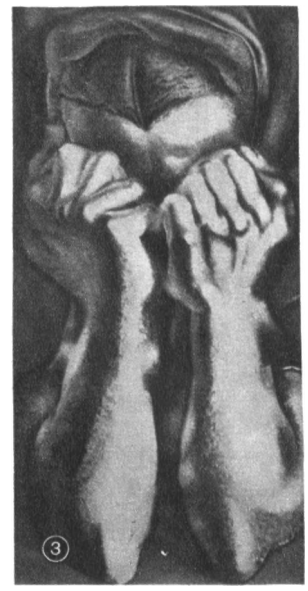
МЕКСИКА. Архитектура 20 в. **1.** К. Обрегон Сантасилья. Мексиканский институт социального обеспечения в Мехико. 1951—52. **2.** Ф. Кандела, М. Пани. Навес концертной эстрады в Санта-Фе. 1959. **3.** М. Пани, С. Ортега. Жилой дом в комплексе «Бенито Хуарес» в Мехико. 1950—52. **4.** Л. Барраган. Парковый район Педрегаль в Мехико. 1949—52. **5.** Х. О'Горман и др. Библиотека Университетского городка в Мехико. 1951—53. **6.** М. Пани, Э. дель Мораль. Особняк в Акапулько. **7.** М. Пани, Э. дель Мораль. Министерство гидроресурсов в Мехико. 1950—51. **8.** Архитектор Х. Гонсалес Рейна, инженер Ф. Кандела. Лаборатория космических лучей в Университетском городке в Мехико. 1952. **9.** Х. Вильягран Гарсиа. Гараж «Насьональ» в Мехико. 1949—51.

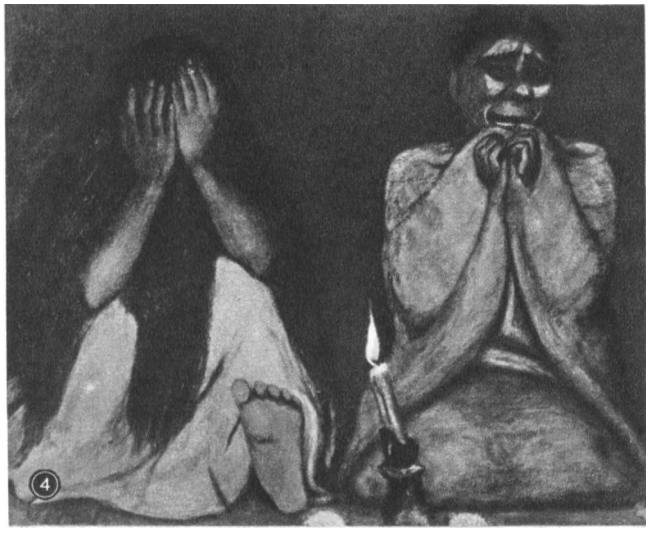


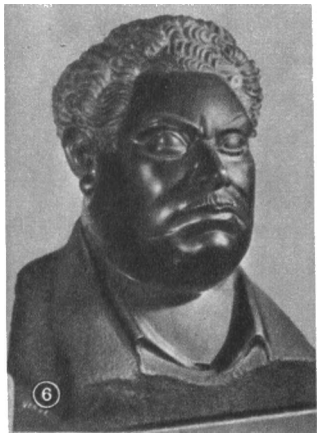


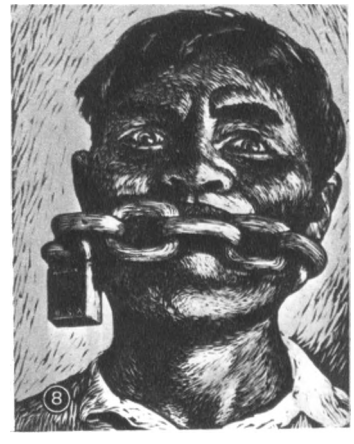


МЕКСИКА. Монументальное искусство 20 в. **1.** Х. К. Ороско. «Прощание». Фреска в Национальной подготовительной школе в Мехико. 1926—27. **2.** Х. К. Ороско. «Прометей». Фреска в Помона-колледже в Клермонте (Калифорния, США). 1930. **3.** Д. Ривера. «Сельская учительница». Фреска во «Дворе труда» Министерства просвещения в Мехико. 1923—24. **4.** Д. Ривера. «Сапотеки». Фрагмент фрески на верхнем этаже Национального дворца в Мехико. 1945—46. **5.** Д. Сикейрос. «Революция». Фрагмент росписи «Портрет буржуазии» в клубе профсоюза электриков. Пироксилин. 1939. **6.** Д. Сикейрос. «Новая демократия». Фрагмент росписи во Дворце изобразительных искусств в Мехико. Пироксилин. 1945. **7.** Ф. Сунь и га. Декоративная скульптура на фасаде Министерства путей сообщения в Мехико. Камень. 1954.

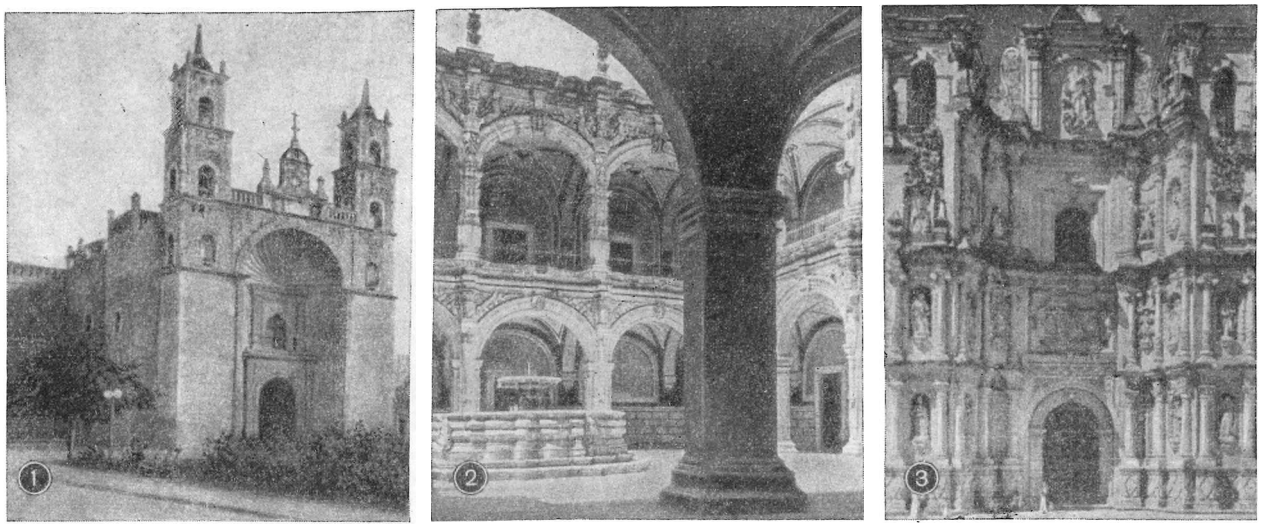








МЕКСИКА. Искусство 20 в. **1.** С. Эрран. «Наши боги» (фрагмент). Уголь. 1917. Музей современного искусства. Мехико. **2.** Д. Ривера. «Мать с ребёнком». 1935. Темпера, масло. Собрание Дж. Хенк. Нью-Йорк. **3.** Д. Сикейрос. «Рыдание». Пироксилин. 1939. Музей современного искусства. Нью-Йорк. **4.** Ф. Гойтия. «Отче Иисусе Христе». 1927. Музей современного искусства. Мехико. **5.** Х. К. Ороско. «Сапатисты». 1931. Музей современного искусства. Нью-Йорк. **6.** К. Брачо. Портрет композитора С. Ревуэльтаса. Камень. Музей современного искусства. Мехико. **7.** Л. Мендес. «Факелы». Гравюра на линолеуме из цикла «Рио Эскондидо». 1948. **8.** А. Мехиак. «Свобода слова». Плакат. Гравюра на линолеуме. 1954.

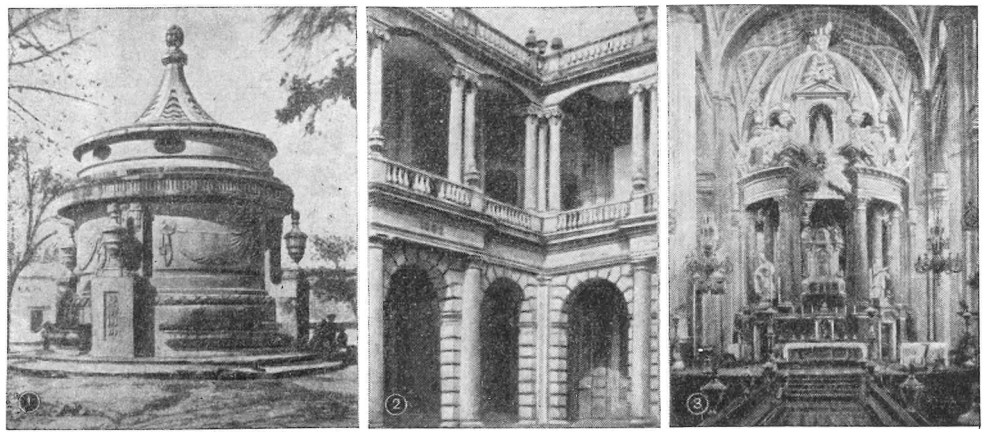


Местные архитектурные школы 17—18 вв. 1. Церковь Сан-Кристоваль в Мериде (Юкатан). 1755—99. 2. Клуатр монастыря Сан-Агустин в Керетаро. 1731—45. 3. Церковь Ла Соледад в Оахаке. Западный фасад. 1689.

Крупнейшим (после Мехико) художественным центром М. была *Пуэбла*. Основателем школы Пуэблы был испанский миниатюрист Л. Лагарто (L. Lagarto, работал в 1586—1616), последователь маньеризма. В картинах П. Гарсии Феррера (P. García Ferrer, 1583—1660) появились черты барокко. Крупнейший живописец Пуэблы Х. Тиноко (J. Tinoco, работал в 1685—88) испытал влияние Сурбарана. В 18 в. преобладающее значение получила здесь портретная живопись (Х. Герреро, J. Guerrero, Х. Л. А. Родригес де Альконедо, J. L. A. Rodríguez de Alconedo, 1761—1815).

Скульптура в 1-й пол. 16 в. служила гл. обр. для оформления монастырей. Плоскостные рельефы на арках и порталах создавались по образцам поздней готики. Индейские мастера вносили в них языческие мотивы, применяли местные материалы (зёрна кукурузы, раковины), наделяли лики святых индейскими чертами. В оформление косяков и арок «капеллы для индейцев» в Тлальманалько (близ *Мехико*, ок. 1560) введены маски ацтекского бога весны Шипе-Тотека, изображения змей, обезьян и другие индейские символы. В каменных и деревянных крестах 16—17 вв. мощная пластика цельных объёмов, сплошь покрытых плоскостным орнаментом, а часто и трактовка лица Христа выдают влияние ацтекской скульптуры. Во 2-й пол. 16 в., с притоком мастеров из Испании, готические влияния вытеснялись ренессансными. В деревянных расписанных статуях святых, расположенных в нишах церковных ретабло (в Уэхоцинго, 1586, и др.), блеск позолоты и парадная пышность одежд умеряются спокойным благородством поз.

Архитектура классицизма. 1. Ф. А. Тресгеррас. Фонтан Каха де Агуа в Сан-Луис-Потоси. Конец 18— начало 19 вв. 2. М. Тольса. Двор Горной школы (Ла Минерия) в Мехико. 1797—1813. 3. М. Тольса и Х. Мансо. Алтарь собора в Пуэбле. 1819.

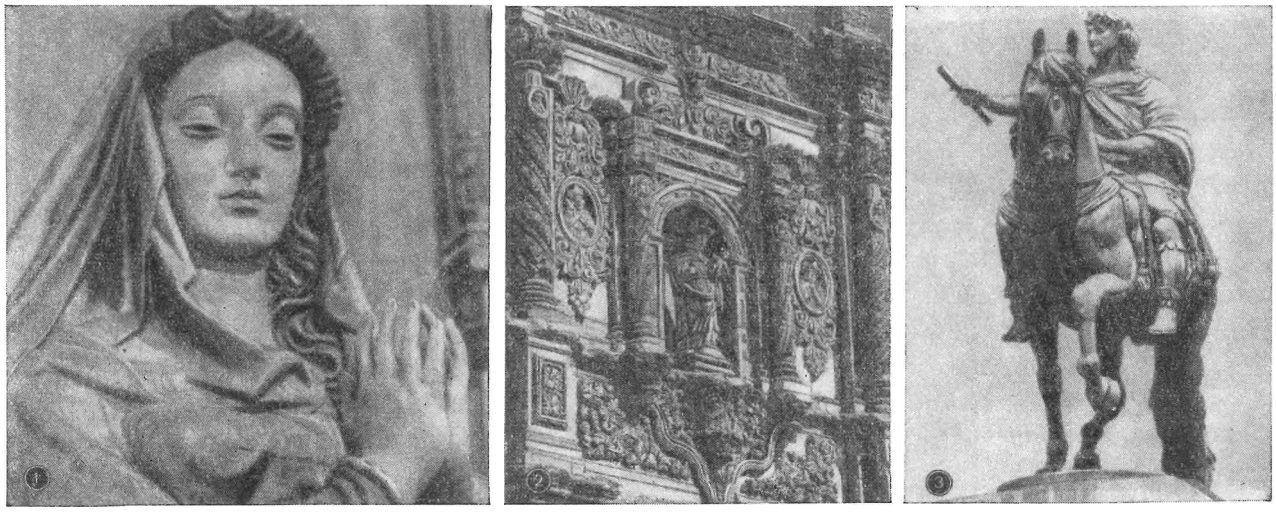


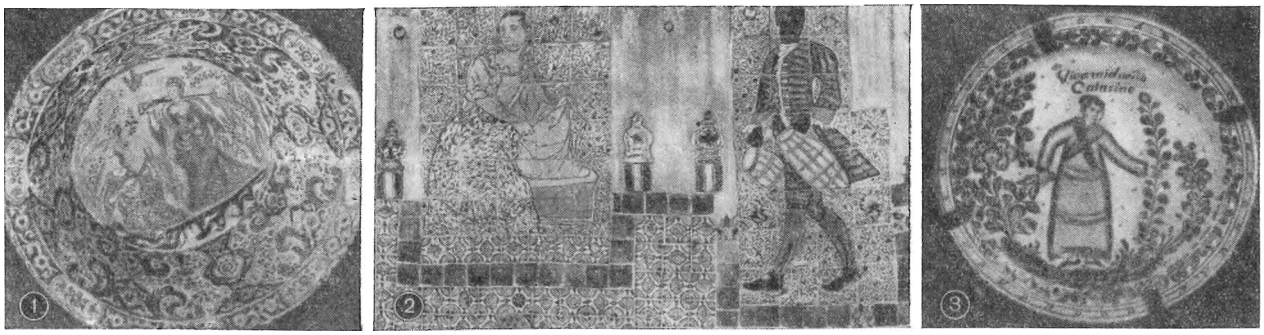
В 17 в. сильное влияние на скульптуру М. оказывала Севилья, гл. обр. школа Х. Монтаньеса (см. *Испания*). Традиции позднего ренессанса переплетались с барокко. Ретабло, порталы, фасады церквей 17 в. получали всё

Живопись колониального периода. 1. Х. Геррero. Портрет сына. 1798. Академия изящных искусств. Пуэбла. 2. Б. де Эчаве Ивия. «Св. отшельники Антоний и Павел». I-я половина 17 в. Галерея живописи и скульптуры Сан-Карлос. Мехико. 3. М. Кабрера. Портрет поэтессы Хуаны Инес де ла Крус. 1750. Национальный музей истории. Мехико.

более пышное оформление, сохраняя чёткую архитектонику; скульптура часто выделялась из архитектурного декора («дидактические» рельефы на фасадах церкви Сан-Агустин и Базилики в Гуадалупе-Идальго в Мехико). Изощрённая пышность «стиля ультрабарокко» (воскресившего в новых формах традиции обильного орнаментального декора Древней М.) наметилась в 17 в. в полихромной резьбе на сводах церквей и капелл Пуэблы и *Оахаки*, достигнув апогея к сер. 18 в. В резных ретабло собора в Мехико (1718—37,мастер Х. де Бальбáс, J. de Balbás, работал в 1706—1750), церквей в *Таско* и *Тепоцотлане* (середина 18 в.) нет недекорированных участков; бурное движение форм разрушает плоскость и членения, динамичные фигуры святых сливаются с устремлённым ввысь декором, растворяются в причудливой игре орнамента; во 2-й пол. века этот стиль часто сближался с рококо, особенно в школе *Керетаро*. Распространена была и станковая раскрашенная скульптура из дерева. Голова св. Диего де Алькала (17 в.) из собора в Мехико поражает неудержимой экспрессией и почти иллюзорной достоверностью как в изображении душевных переживаний святого, так и в деталях (глубоко запавшие щёки, зубы из слоновой кости, приклеенные ресницы). Резкая экспрессия и иллюзорность, выраженные сильнее, чем в испанской скульптуре, имеют корни в искусстве не только Испании, но и Древней М. Индейцы-резчики особенно подчёркивали измождённость и невыносимые страдания Христа и мучеников, в чём своеобразно преломилась драматическая судьба угнетённых индейских народов. Классицизм в скульптуре рубежа 18—19 вв. выдвинул крупного мастера — М. *Тольсá*.

Скульптура колониального периода. 1. Фрагмент ретабло церкви монастыря в Сочимилько. Дерево. 2-я пол. 16 в. 2. Фрагмент фасада собора в Сакатекасе. 1734—52. 3. М. Тольса. Памятник Карлу IV в Мехико. Бронза. 1803.





Керамика колониального периода. 1. Миска „талавера де Пуэбла". 2-я пол. 17 в. Музей искусства „Х.Л. Бельо-и-Гонсалес". Пуэбла. 2. Картина из изразцов („таблеро де асулехос") в доме Н. Кобиан-и-Вальдес в Мехико. 18 в. 3. Тарелка с росписью. 18 в. Национальный музей народных искусств и ремёсел. Мехико.

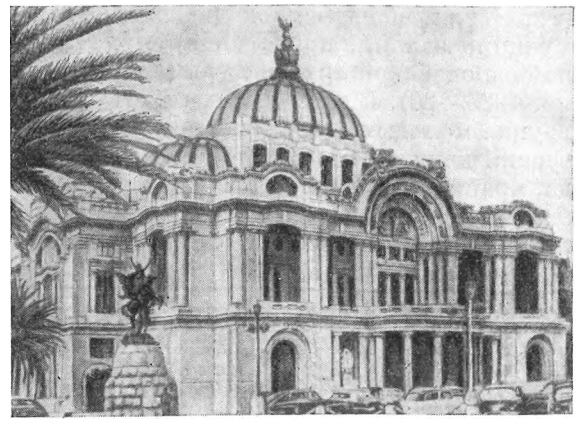
В **декоративном искусстве** 16—18 вв. особенно тесно переплелись испанские и индейские традиции. С резьбой на фасадах и ретабло стилистически связаны резные рельефы и богатейшая орнаментация на церковной мебели. Её крупные мастера — фламандец А. Сустер (A. Suster, работал в М. в 1573—1600), испанец Х. де Рохас (J. de Rojas, работал в конце 17 — нач. 18 вв.), индеец С. де Окампо (S. de Ocampo, работал в нач.18 в.). Главным центром керамического производства стала Пуэбла, прославленная как многоцветными изразцами («асулехо»), так и расписными сосудами («талавера де Пуэбла»), в которых соединились традиции керамики испанского города Талавера-де-ла-Рейна, мавританские и китайские мотивы и местные навыки. Из асулехо составлялись орнаментальные и даже сюжетные композиции. Богатством орнаментальной фантазии отличались железные кованые решётки, серебряные церковные реликварии, тиснёная кожаная сбруя, шитые серебром и золотом сёдла, лаковые блюда и ларцы, тканые шерстяные накидки — «сарапе», шёлковые шали — «ребосо» и многие другие изделия народных мастеров.

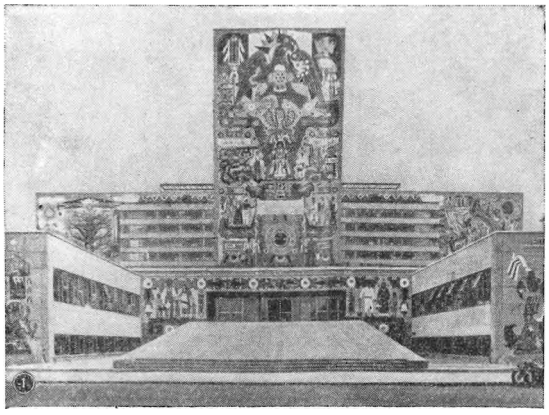
АРХИТЕКТУРА, ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО 19—20 вв.

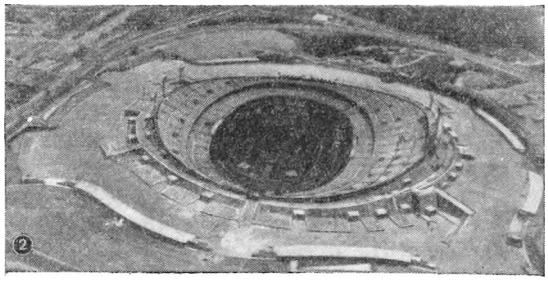
В результате народного восстания 1810—15 и ликвидации испанского господства (1821) начался период борьбы с традициями феодально-колониальной культуры, усилились культурные влияния буржуазных стран Европы. Периоды бурного революционного подъёма сменялись в М. годами политической реакции и иностранной экспансии. Но буржуазная революция сер. 19 в. и особенно буржуазно-демократическая революция 1910—17 стали источниками глубоко национальной прогрессивной культуры, преодолевшей подражательность и нашедшей опору в массовых движениях и в традициях народа М.

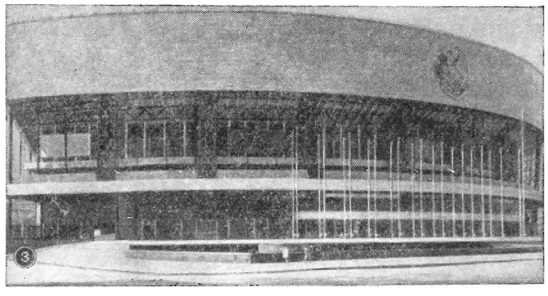
Архитектура. В 19 в. архитектура М. развивалась медленно, поскольку сохранялись отсталые формы экономики страны. Сельское и провинциальное зодчество мало чем отличалось от колониального периода. В крупных столичных сооружениях 1-й пол. 19 в. господствовал классицизм, в духе которого испанец Л. де ла Идальга (L. de la Hidalga, 1810—72) построил в *Мехико* коринфскую ротонду алтаря в соборе (1845, разрушена в 1943) и здание Национального театра (1844, разрушено в 1900). Обилие монастырских земель препятствовало развитию городов. В сер. 19 в. буржуазная революция, нанеся удар монастырскому землевладению, отчасти расширила возможности градостроительства, однако были лишь проложены и застроены несколько магистралей в столице. В архитектуре, принявшей чисто эклектический парадный характер, ведущую роль играли итальянские и французские мастера. Особенно помпезная эклектика конца 19—нач. 20 вв. получила ироническое название «порфиризм» по имени реакционного диктатора Порфирио Диаса, пытав-

А. Боари, Ф. Марискаль. Дворец изящных искусств в Мехико. 1904—34.





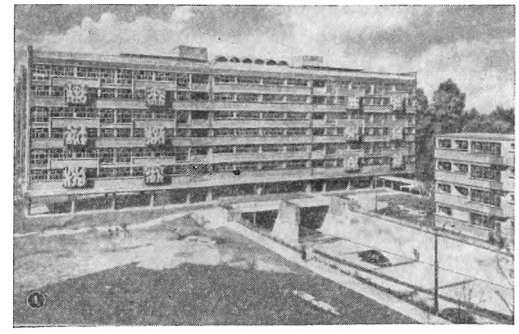


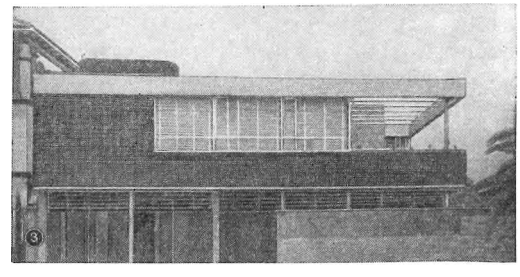


Общественные сооружения. 1. Архитекторы К. Ласо, А. Перес Паласиос, Р. Качо, художники Х. О'Горман, Х. Чавес Морадо и др. Министерство путей сообщения, связи и общественных работ в Мехико. 1954. 2. А. Перес Паласиос, Р. Салинас Моро, Х. Браво Хименес. Арена Олимпийского стадиона в Мехико. 1951—53. 3. П. Рамирес Васкес, Р. Гонсалес дель Сордо, Ф. Бельтран, Ф. Пенья. Национальный аудиториум в Мехико.

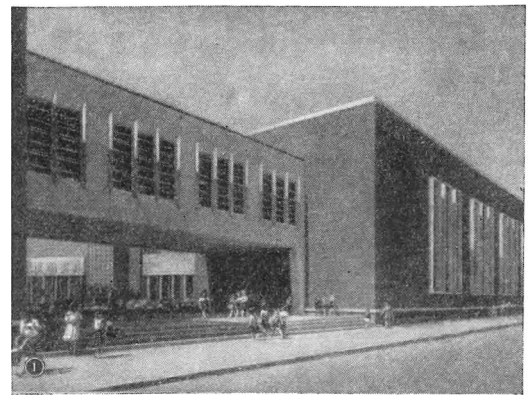
шегося создать иллюзию «процветания» страны. Характерен Дворец изящных искусств в Мехико (1904—1934), где купольная композиция константинопольской св. Софии сочетается с пышностью парижской Гранд-Опера́. С конца 19 в. появились, ещё в эклектическом оформлении, здания новых типов (банки, вокзалы), в строительстве шире стал применяться металл (железнодорожные виадуки).

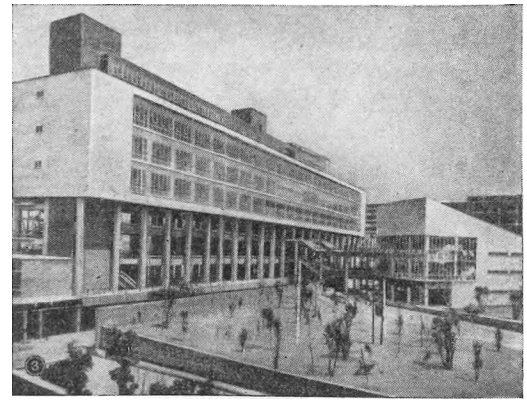
После буржуазно-демократической революции 1910—17 общий национальный подъём сказался и в архитектуре, но со значительным запозданием. Эклектика и «стиль модерн» господствовали в архитектуре особняков (строившихся в новых кварталах Мехико), торговых, деловых и общественных зданий. Новой формой эклектики стал т. н. традиционализм, главный представитель которого К. *Обрегон Сантасилья* строил в Мехико крупные общественные здания в упрощённых и модернизированных неоклассических формах, стремясь соединить парадность регулярной композиции с достижениями современной строительной техники и новейшим комфортом. С сер. 1920-х гг. начались поиски нового стиля, отвечающего местным условиям, экономическим и техническим возможностям. Один из пионеров новой архитектуры в Латинской Америке Х. *Вильягран Гарсиа* выступил как теоретик и лидер мексиканского функционализма, выдвинув требование логичного и правдивого выражения функции зданий, пропагандируя достижения современной европейской архитектуры (Институт гигиены в Мехико, 1925—26). В нач. 1930-х гг. его искания продолжила группа молодых архитекторов, связанных с демократическим движением. Бедственное состояние жилого фонда, крайний недостаток необходимых культурно-бытовых зданий побудили передовых архитекторов М. работать над проектами массовых жилищ и школ. Х. Легоррета





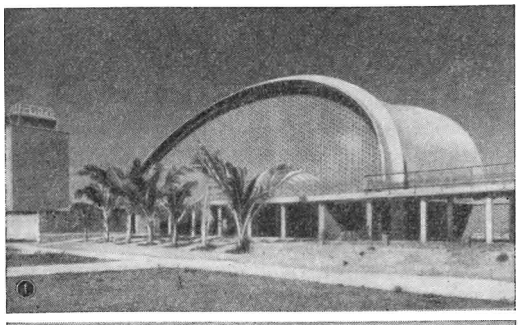
Жилые дома. 1. М. Пани, С. Ортега. Комплекс „Бенито Хуарес" в Мехико. 1950—52. 2. М. Пани, С. Ортега, Х. Гомес Гутьеррес, Х. де Росенсвейг. Комплекс „Мигель Алеман" в Мехико. 1947—50. 3. А. Марискаль. Особняк в Поланко, Мехико. 1952.

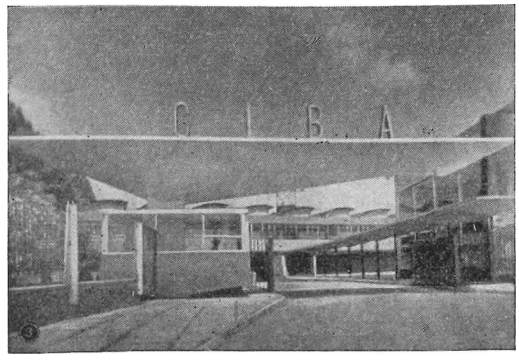




Учебные здания. 1. М. Пани. Национальная школа учителей в Мехико. 1946—47. 2. Л. Г. Риваденейра. Начальная школа в Мехико. 3. Р. Альварес Эспиноса, П. Рамирес Васкес, Р. Торрес, Э. Веласкес. Медицинская школа в Университетском городке в Мехико.

(J. Legorreta, умер в 1934) впервые в М. предпринял застройку кварталов типовыми домами для рабочих, Х. *О'Горман* построил много школьных зданий, отличающихся экономичностью, чёткой функциональной планировкой, строгими, несколько аскетичными формами. В период демократических мероприятий президента Л. Ка́рденаса (1934—40) появились новые по назначению общественные здания, как здание профсоюза электриков в Мехико (1938—40), построенное Э. *Яньесом* и включающее рабочий клуб и другие учреждения культурного и бытового обслуживания. Большое значение имело сотрудничество архитекторов с прогрессивными художниками-монументалистами, принявшими участие в росписи интерьеров клуба профсоюза электриков и Дворца изящных искусств, оконченного в 1934 Ф. Марискалем (F. Mariscal, р. 1881). Передовые искания встречали сопротивление со стороны буржуазных заказчиков, предпочитавших импозантную неоклассику, поверхностные экзотические композиции или внешниеброские формы современного стиля.





Со 2-й половины 1940-х гг. архитектурная школа М. становится одной из наиболее ярких и самобытных в мире. Как и в большинстве стран Латинской Америки, объём жилищного строительства в М. явно недостаточен, ощущается острая нужда в школах, больницах и др. учреждениях культурно-бытового обслуживания. При этом новые здания и комплексы обладают высокими функциональными и эстетическими качествами. Харак-

Промышленные и транспортные сооружения. 1. М. Пани, Э. дель Мораль. Аэропорт в Акапулько. 1954. 2. Г. Россель, Л. Карраско. Фабрика „Ауто-мех" в Мехико. 3. Архитектор А. Прието, инженер Ф. Кандела. Фабрика „CIBA" в Мехико. 1953—54.

Народная архитектура. 1. Улица мексиканского городка. 2. Дом в Пуэбле. 3. Крестьянский дом. 4. Крестьянский двор с зернохранилищем „куэскомате".

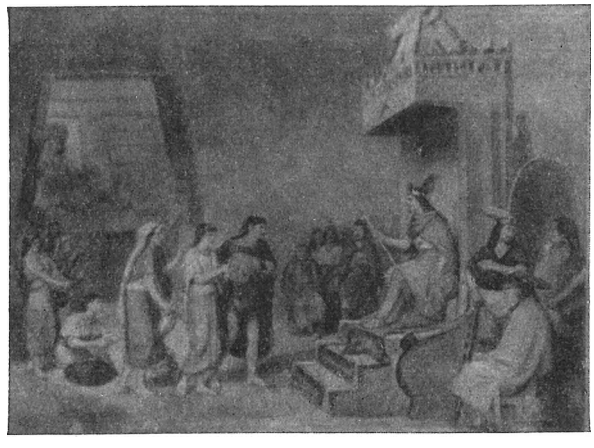
терны для М. заострённая выразительность облика зданий, экспрессивность общей композиции и декора. В М. больше, чем в какой-либо др. стране, используется синтез искусств; большие фасадные плоскости отводятся для живописи и рельефов, сочетающих часто декоративные качества с большим познавательным и пропагандистским содержанием. Строительство сосредоточено гл. обр. в Мехико, где, в частности, построены новые жилые и общественные комплексы, созданы современные транспортные магистрали. В последние годы активизировалась застройка промышленных центров — *Гуадалахары* и *Монтеррея*, курортного города *Куэрнаваки*, порта *Акапулько*, городов на границе с США. М. первой в Латинской Америке начала строить комплексные жилые районы («Мигель Алеман», 1947—50, и «Бенито Хуарес», 1950—52, под руководством М. *Пани*; «Сады Бальбуэна», 1952—56, — все в Мехико), включающие железобетонные дома разной высоты с комплексом бытовых удобств, школы, детские сады, спортивные и игровые площадки. Характерны большие плоскости остекления, железобетонные навесы и сложные по рисунку решётки, служащие для защиты от солнца и для декоративного обогащения фасада. Большой интерес представляют городские и районные общественные центры культурного и спортивного назначения, отдельные здания контор и отелей. Среди общественных комплексов Мехико выделяется Университетский городок с Олимпийским стадионом (1949—54; руководитель работ — К. *Ласо*)—крупнейший ансамбль, над которым работали более ста архитекторов: примечательны здесь пространственный размах и мастерство планировки (с использованием разных уровней рельефа), чрезвычайное обилие творческих приёмов, разнообразие строительных материалов (железобетон, металл, кирпич, застывшая лава, на которой выстроен городок) и декоративных средств (живопись синтетическими красками, мозаика, бетонная скульптура). В числе выдающихся сооружений городка — здание библиотеки (Х.О'Горман и др.) и стадион (А. Перес Паласиос, A. Pérez Palacios, р. 1909, и др.). Рядом на лавовых полях вырос доступный только богачам парковый район Педрегаль (планировщик Л. Барраган, L. Barragán, р. 1902), где фешенебельные, претенциозные по облику виллы с глухими стенами живописно разбросаны среди оврагов, превращённых в пруды и бассейны, садов и цветников. К числу значительных сооружений относятся высотные здания, возведённые архитектором М. Пани на антисейсмических «плавающих» фундаментах, Министерство путей сообщения (1954,

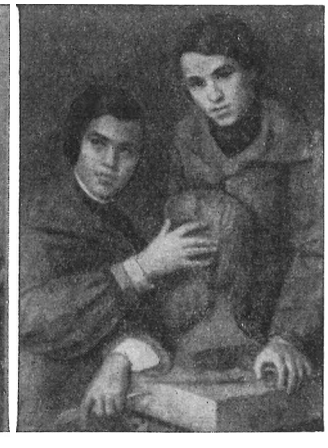
К. Ласо и др.), медицинские учреждения, построенные Х. Вильяграном Гарсией и Э. Яньесом, театр «Инсурхентес» (1952, А. *Прието*) в Мехико, ряд промышленных сооружений (фабрика «CIBA» в Мехико, 1953—54, А. Прието), новые крытые рынки, аэропорты и автовокзалы в ряде городов. Одна из ведущих проблем новой архитектуры М.— национальное своеобразие зодчества, использование доиспанского наследия. Х. О'Горман выступил в 1950-х гг. против «пуританского» духа функционализма, за «органическую архитектуру», исходящую из древнего и фольклорного наследия, за богатство формы и цвета, связь с природой. «Органическое» направление ярко проявилось в архитектуре особняков Мехико, Гуадалахары, Акапулько и др. Плодотворны искания архитекторов М. в области применения различных по цвету и фактуре материалов и особенно в области рациональных конструкций. Ф. *Кандела*, создатель железобетонных сводов-оболочек различных форм, разработал, в частности, оболочки в форме гиперболических параболоидов, допускающие экономичную опалубку из прямых досок. Но в построенной им церкви Милагроса в Мехико (1954) и ряде проектов новейшие конструкции используются для создания произвольных иррационалистических композиций. Увлечение абстрактными мотивами чувствуется особенно в «эмоциональной архитектуре» М. Гёрица (M. Goeritz, p. 1915), автора башен при въезде в город-спутник г. Мехико.

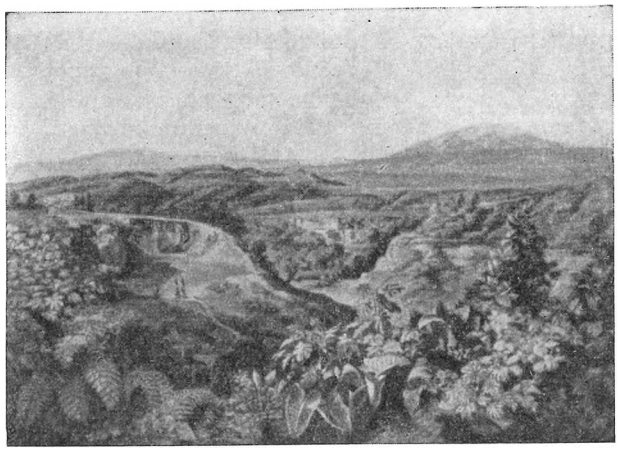
Народная архитектура М. сохраняет многие черты, восходящие к колониальному и даже доиспанскому времени. Застройка в деревнях и городках компактно расположена вокруг площади с церковью, домом местного управления или землевладельца, сквером («атрио») и фонтаном. Дома — б. ч. однокамерные, часто без окон и дымохода, с земляным полом. Индейцы жаркого пояса (напр., цельтали в Чиапасе) строят каркасные дома из дерева и бамбука, перевязывая вертикальные стойки ветками и стеблями растений. На Юкатане майя обмазывают свои хижины глиной и белят. Крыши кроют соломой, травой, листьями пальмы и агавы. В местностях, бедных лесом, материалами служат адоба, глина с нарезанной соломой, камень на глиняном растворе, черепица. В штатах Мичоакан и Веракрус встречаются бревенчатые дома с крутой гонтовой крышей, в штате Герреро — круглые в плане хижины с коническим тростниковым покрытием. Отдельно ставятся кухня, зернохранилище (круглое или квадратное в плане, иногда вазообразное — «куэскомате»), паровая баня («темаскаль»). В рядовой застройке городов до сих пор преобладают традиционные народные жилища (из камня, кирпича, адобы) — от однокамерных с крытым крыльцом до 2—3-этажных с резным порталом, железными решётками, лепкой и росписью. В богатых домах двустворчатые массивные двери ведут через узкий проход («сагуан») во внутренний двор («патио») с фонтаном и галереями. В дождливых местностях вынос черепичной крыши служит навесом, в высоких и сухих — крыши плоские.

Изобразительное искусство. В годы национально-освободительной борьбы (1810—21) был положен конец господству колониального феодально-религиозного искусства барокко; рождение нового искусства потребовало многих лет. Обедневшая Академия Сан-Карлос была закрыта в 1821. В 1820—30-х гг. в М. работали гл. обр. европейские мастера, которых привлекали пышная тропическая природа, экзотика национальных типов, обрядов и костюмов, фантастические развали-

Живопись классицизма. Слева — П. Клаве. Портрет сеньоры Эчеверриа. В центре — Х. Обрегон. „Изобретение пульке". Справа — Х. Кордеро. Портрет скульпторов Перес-и-Валера. 1847. (Все — Музей современного искусства, Мехико).







Х. М. Веласко. „Долина Мехико". 1877. Музей современного искусства. Нью-Йорк.

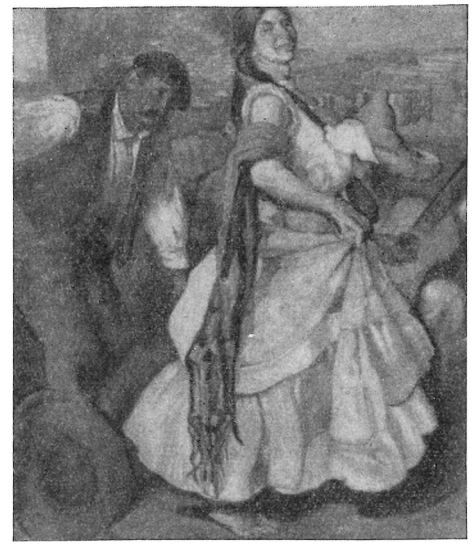
ны древних памятников. Итальянец К. Линати (C. Linati, 1790—1832) и чех Ф. Вальдек (F. Waldeck, 1766—1875) положили начало мексиканской литографии, а их альбомы, так же как графические и живописные работы англичанина Д. Т. Эджертона (D. T. Egerton, умер в 1842) и немца И. М. Ругендаса (J. M. Rugendas, 1802—58), открыли европейцам красоту природы и национальной культуры М., своеобразие её быта. В 1843 Академия была реорганизована, а на должность её директора был приглашён из Барселоны П. Клавé (P. Clavé, 1811—80), типичный представитель европейского академизма сер. 19 в. Выпускники Академии (завершавшие часто своё художественное образование в Италии, Франции или Испании) — Х. С. Пина (J. S. Pina, 1830—1909), С. Ревуль (S. Rebull, 1829—1902) и др., следовали этому стилю в композициях на исторические и библейские темы и в идеализированных парадных портретах. Большое дарование Х. Кордеро (J. Cordero, 1824—84), скованное академической рутиной, пробивалось в реализме его портретов и размахе монументальных росписей. Кордеро первым в М. обратился к теме американской истории («Колумб перед католическими королями», 1850); некоторые академисты — Х. Обрегон (J. Obregón, 1832—1902), Р. Гутьеррес (R. Gutiérrez, 1848—1903) и др., черпали темы в далёком прошлом М., изображая индейских вождей в облике римских полководцев и окружая их условным восточно-античным реквизитом. Во 2-й пол. 19 в. в Академии сложилась мексиканская школа пейзажной живописи. Её основоположник итальянец Э. Ландесьо (E. Landesio, 1810—79) был учителем Х. М. *Веласко* — крупнейшего мексиканского живописца 19 в. Начав с небольших пейзажей, передающих романтическую поэзию интимных уголков М., Веласко в конце 1860—70-х гг. перешёл к эпическим картинам природы, вводя в них как сцены народной жизни, памятники древней культуры, так и новую динамику виадуков и мчащихся поездов. В его пейзажах 1880—1900-х гг. господствуют величественная монументальность обобщённых форм и динамика грандиозных пространств. Тонкость колорита, интерес к передаче света и атмосферы сближают Веласко с барбизонцами (см. *Франция*), но в его широте обобщений и философски-символическом осмыслении жизни наметились важные черты складывающейся новой национальной школы.

В начале 19 в. Академия изящных искусств была основана в *Пуэбле*. Школа Пуэблы, менее профессиональная, чем столичная, обладала большей национальной характерностью; так, в жанровых сценах Х. А. Аррьеты (J. A. Arrieta, 1802—79) наивно, но ярко запечатлены провинциальная жизнь и характерные типы М. Творческая энергия народа, перед которым были закрыты двери

Искусство 2-й половины 19 в. Слева — Э. Бустос. Портрет священника. 1854. В центре — Х. А. Аррьета. „Улица Пуэблы". Национальный музей истории. Мехико. Справа — М. Норенья. Фрагмент памятника Куаутемоку в Мехико. Бронза. 1878—87.

академий, проявилась в огромном количестве анонимных «ретабло» (написанных по обету полурелигиозных, полужанровых картинок на жести, вешавшихся вокруг алтаря), портретов, натюрмортов, жанровых и исторических сцен, росписей деревенских кабачков — «пулькерий». Эта народная живопись привлекает своей наивной непосредственностью, разнообразием тематики, правдивостью деталей. Из среды народных художников выдвинулись портретисты Х. М. Эстрада (J. M. Estrada, умер в 1873), работы которого хотя и примитивны по манере, но отмечены мягким лиризмом и тонкостью колорита, и Э. Бустос (E. Bustos, 1832—1907), чьи тщательно проработанные миниатюры поражают силой и остротой характеристики.

Скульптура, переживавшая в 1-й половине 19 в. упадок, возродилась в середине столетия. Прибывший вместе с Клаве из Барселоны классицист М. Вилар (M. Vilar, 1812—60) создал ряд памятников и статуй на темы национальной истории, а талантливейший из его учеников М. Норенья (M. Noreña) — выразительный памятник Куаутемоку в Мехико (1878—87). Скульпторы последней четверти 19 в. — Г. Герра (G. Guerra, 1847—93), Х. Ф. Контрерас (J. F. Contreras, 1866—1902) и др., выполнили огромное число помпезных монументов, обильно уснащённых фигурами, рельефами, архитектурными деталями.

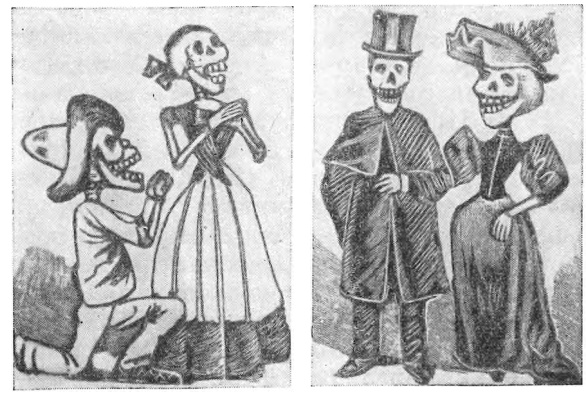


Сатурнино Эрран. „Танец эль харабе". 1917. Музей современного искусства. Мехико.

К концу 19 в. высокий стиль академической живописи выродился в слащавую грацию сентиментальных образов М. Окарансы (M. Ocaranza, 1841—82), в мелочную археологическую детализацию исторических полотен Ф. Парры (F. Parra, 1845—1919). Вместе с тем из Европы проникали в М. новые художественные течения. Искусством М., тяготевшим к философской содержательности, раньше всего был воспринят символизм. В творчестве Х. Руэласа (J. Ruelas, 1870—1907) фантастическая символика, сложные аллегории, влияния немецкого и бельгийского «стиля модерн» сочетались с блестящим мастерством портретиста и графика. С. *Эрран*, автор больших, полных декоративной красочности и динамики жанровых сцен из жизни индейцев и креолов, стремился к созданию национального современного стиля, к монументальным формам и обобщённым решениям. В 1914 он приступил к работе над фризом «Наши боги», где хотел выразить гордый и независимый дух древней культуры М. Поисками синтетических, эмоционально насыщенных решений отмечено и творчество пейзажиста Х. *Мурильо* (доктор Атль), отталкивавшегося от поздних работ Веласко. В нач. 20 в. в М. появился импрессионизм, проявившийся в пейзажах Х. Клауселя (J. Clausell, 1866—1935) и близкого к пуантилизму Р. Гильемина (R. Guillemin, 1884—1950). Импрессионизм стал официальной линией Академии при директоре А. Рамосе Мартинесе (A. Ramos Martínez, 1875—1946). С 1913 он организовал по всей стране сеть «школ на открытом воздухе», где художники из народа обучались переносить на холст непосредственные впечатления от природы. Из этих школ вышли многие мастера современной живописи.

В середине 19 в. в М. начала развиваться сатирическая графика (гравюра, литография). В 1847 гравёр Г. В. Гаона (G. V. Gahona, псевдоним — Пичета, Picheta, 1828—95) основал журнал «Дон Бульебулье», где помещал свои острые социальные, политические и бытовые карикатуры, в которых слышатся отзвуки Г. Доре, О. Домье и П. Гаварни (см. *Франция*). Крупнейшим графиком М. на рубеже 19—20 вв. был Х. Г. *Посада*. Его гравюры, впитавшие традиции народной графики, печатались большими тиражами на дешёвой бумаге и проникали в самые отдалённые уголки М.; они рассказывали народу о событиях и происшествиях, иллюстрировали песни, баллады («корридо») и нравоучительные рассказы («эхемпло»), несли в массы революционные идеи, а в годы революции клеймили предателей народа и звали на борьбу.

Х. Г. Посада. Калаверы „Крестьянская пара" и „Господская пара". Гравюры на дереве.



Р. Тамайо. „Рабочий ритм". 1935. Собрание А. Каррильо Хиля. Мехико.

Посада создал проникнутый фольклорным духом жанр «калавера» (череп), персонажи которого — скелеты, одетые в современные одежды. В творчестве Посады определились принципы нового революционного искусства: широта социального содержания, актуальность тематики, простота понятного народу художественного языка.

Расцвет мексиканского искусства, превратившегося с 1920-х гг. в одну из самых передовых школ мира, связан с буржуазно-демократической революцией 1910—17, подъёмом рабочего и крестьянского движения. В 1922 по инициативе Д. *Сикейроса* был создан «Революционный синдикат работников техники и искусства», куда вошли также Д. *Ривера*, Х. К. *Ороско* и др. передовые художники М., стремившиеся объединить свои усилия для выработки эстетических принципов нового искусства. Деятельность Синдиката проходила в тесном контакте с компартией; в его «Манифесте» (1922) и газете «Эль Мачете» (с 1924) провозглашалась необходимость создания революционного искусства, направляющего народные массы в их классовой борьбе. Главной формой этого искусства была признана монументальная живопись на стенах общественных зданий как наиболее массовый и действенный вид искусства, отвечающий древним традициям страны. Основными темами росписей стали тяжёлая жизнь народа, его героическая борьба за свободу, его великое прошлое. В первых своих росписях — в Национальной подготовительной школе в Мехико (1922—23), художники Синдиката обращались к монументальным формам итальянского Возрождения и неоклассицизма («Созидание» Риверы, «Материнство» Ороско), к мотивам и стилистическим приёмам древнего мексиканского искусства (цикл росписей Сикейроса), а нередко—к упрощённому плакатному художественному языку. Параллельно велись поиски новой техники монументальной живописи; после недолгих экспериментов с энкаустикой, темперой и техникой «мексиканского кактуса» художники обратились к фресковой технике доиспанского периода (сохранившейся в творчестве народных мастеров), а с 1930-х гг.— к разработанной Сикейросом пироксилинной технике и др. синтетическим краскам. В возрождении монументальной живописи участвовали Р. Монтенегро (R. Montenegro, p. 1887), Х. Герреро (X. Guerrero, p. 1898), Ж. Шарло (J. Charlot, p. 1898), Ф. Леаль (F. Leal, p. 1900), Ф. Ревуэльтас (F. Revueltas, 1903—35) и др.

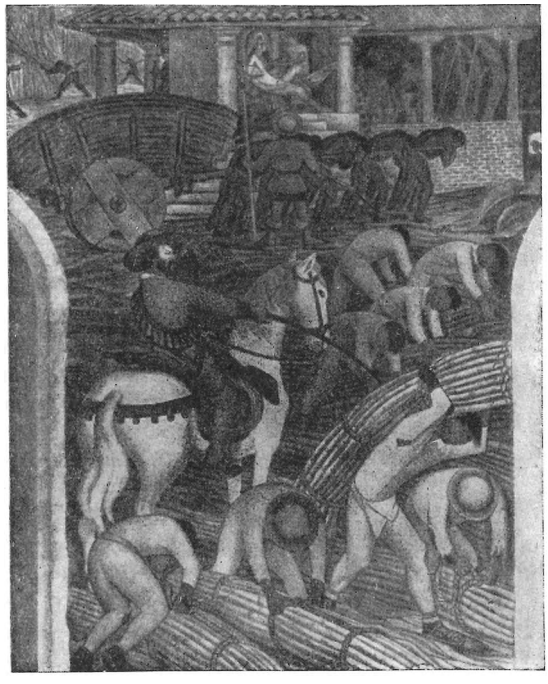
С 1924 начался период политической реакции. Деятельность Синдиката прекратилась, революционные художники подверглись преследованиям, многие покинули родину. В конце 1920-х гг. образовалась литературно-художественная группировка «Современники»; представители группировки обвиняли мастеров Синдиката в публицистичности и национализме, ратовали за сближение с формалистическими течениями европейского искусства, за возрождение станковой картины, противопоставляя её социально направленной монументальной живописи. Знаменем этого направления стало творчество Р. *Тамайо* — виднейшего представителя модернизма в живописи М. В своих абстрактно-живописных исканиях Тамайо не отказался, однако, от монументальных решений и создал ряд росписей в экспрессивно-декоративной манере. Другая группа художников обратилась к наивной непосредственности искусства детей и народных мастеров, работая в упрощённой, лубочной (А. Анхель, A. Angel, 1905—24) или плоскостно-силуэтной (К. Мерида, см. *Гватемала*) манере, иногда с налётом мистической таинственности (М. Родригес Лосано, M. Rodríguez Lozano, p. 1896). Прогрессивную линию в станковой живописи 1920-х гг. представлял Ф. *Гойтия*, с большой трагической силой запечатлевший мрачные сцены тяжёлой жизни индейцев, народных страданий. Х. Кастельянос (J. Castellanos, 1905—47) в своих жанровых картинах использовал формы европейского неоклассицизма, огрубляя их и стремясь придать им национальный характер. С приходом в 1934 к власти президента Л. Карденаса передовые художники вернулись на родину, где развернули широкую антиимпериалистическую и антифашистскую пропаганду.

«Великая тройка» мексиканского искусства — Ороско, Ривера и Сикейрос. Их творчество, беспримерно грандиозное по масштабам, определило характер и широчайшее влияние передовой мексиканской школы. В нём соединились решительное вторжение в мир важнейших социально-политических и моральных проблем современности, поиски новых, активно воздействующих художест-

венных форм и обращение к национальному древнему наследию, откуда были почерпнуты не только суровая монументальность, экспрессивность и обобщённость образов, но и понимание искусства как средства философски-символического истолкования мира. В ранних работах Хосе Клементе Ороско суровый пафос революции, героические, а подчас трагические образы её борцов сочетаются с горьким разочарованием в буржуазной демократии. Монументальную выразительность его лучших работ 1920-х гг.—фресок 1-го и 3-го этажей Национальной подготовительной школы, определяют лапидарный язык обобщённых форм, чёткий ритм и строгость композиции, идущие от итальянского ренессанса. В росписях 2-го этажа той же школы (представляющих в пародийном духе буржуазную свободу, суд, церковь) экспрессия символических образов перерастает в уродливый гротеск; черты экспрессионизма нарастают в работах, выполненных в 1930—34 в США (фреска «Прометей» в Помона-колледже в Клермонте в Калифорнии, росписи библиотеки Дартмут-колледжа в Нью-Хэмпшире). Фрески, созданные по возвращении в М., воплощают страстный протест против угнетения, грандиозные символы страдания и гибели человека в современном мире (фреска «Катарсис» во Дворце изящных искусств в Мехико, 1934, росписи университета, 1936, и госпиталя Каваньяса, 1938—39, в *Гуадалахаре*). Деформированные образы персонифицируют здесь классовые силы и морально-философские категории, композиция строится на неистовой динамике огромных масс, сталкивающихся и пересекающих друг друга. Ороско предельно насыщает колорит диссонирующими контрастами либо вообще отказывается от цвета, превращая фреску в подобие огромной чёрно-белой гравюры (росписи библиотеки в Хики́льпане, Jiquilpan, штат Мичоакан, 1940). Его стиль всё более тяготеет к абстрактно-символическим формам, а в росписи Национальной школы учителей в Мехико (1947—48) сливается с абстракционизмом, хотя в росписях Музея истории в Мехико (1948—49) Ороско вернулся к национальным реалистическим образам. За напряжённой борьбой интересов и страстей, выступающих на поверхности исторического процесса, Ороско не смог увидеть его подлинные движущие силы. Глубокое противоречие между неприятием буржуазной действительности и неумением найти из неё выход накладывают трагический отпечаток на всё творчество Ороско.

Х. К. Ороско. „Ложные лидеры и их сообщники". Фрагмент фрески в аудитории Университета Гуадалахары. 1936.

Д. Ривера. „Сбор сахарного тростника". Фреска во дворце Кортеса в Куэрнаваке. 1929—30.



Диего Ривера, увлекавшийся вначале кубизмом и другими формальными исканиями «парижской школы», с 1920-х гг. отдался разработке национального стиля, призванного воплотить большие общественные идеи. Обращение к древнему наследию М. и поиски демократического, понятного массам художественного языка носят у Риверы прямой и последовательный характер. После эпических трудовых и революционных сцен в росписях «Двора Труда» (1923) Министерства просвещения в Мехико, с их ренессансным мощным лаконизмом форм, строгой композицией и суровым, сдержанным колоритом, Ривера создал фрески «Двора Празднеств» (1924—25), изображая народные праздники и обряды в стиле, восходящем к росписям Древней М. Найденные здесь приёмы — повествовательность и панорамность фризообразно развёрнутого изображения, сочетание сильной пластики фигур с плоскостной, лишённой пространственной глубины композицией, орнаментальный ритм цветовых пятен и линий — получили развитие в фреске «Портрет Детройта» (1932—33) в детройтском Институте искусств (США) и особенно в росписях (на темы истории М.) лестничной клетки Национального дворца в Мехико (1929—35). Необозримое множество ярких исторических и бытовых эпизодов, символических и портретных образов, персонифицирующих политические идеи, подчиняется

здесь логически-смысловым связям и вплетается в единое, воздействующее ритмом и цветом узорное целое. В других работах этого времени Ривера исходил из классической европейской традиции (росписи Сельскохозяйственной школы в Чапинго, Chapingo, штат Мехико, 1926—27) или объединял оба принципа (росписи дворца Кортеса в Куэрнаваке, 1929—30, и др.). Европейский и мексиканский элементы сливаются воедино в росписях верхнего яруса Национального дворца (1940—50-е гг.), воссоздающих облик Древней М., трудовую жизнь и классовые конфликты её народов. Ривера нашёл здесь точное соотношение между поэтической фантазией и убедительностью исторического повествования, глубокой перспективой дальнего плана и плоскостной декоративностью переднего, причудливым своеобразием древнего искусства и обобщённостью современного художественного языка. В поздних росписях Риверы усиливаются начала политической актуальности, подчас декларативности, тогда как в его работах 1950-х гг., связанных с оформлением новых сооружений (грандиозная композиция на фасаде театра «Инсурхентес», скульптурно-живописный декор Олимпийского стадиона и водораспределительной камеры реки Лерма в Мехико, и др.), богатство мотивов всё более подчиняется общему декоративному замыслу. На станковой живописи и графике Риверы лежит отпечаток монументального стиля его росписей. Творчеству Риверы в целом присущи великолепное знание народной жизни, открытая публицистичность, утверждение положительного начала, которое художник находит в народе, в его борьбе с социальным злом, в его героическом прошлом.

Д. Сикейрос. „Народ — университету, университет — народу". Рельефная мозаика на здании ректората Университетского городка в Мехико. Этилсиликат. 1952—54.

Давид Альфаро Сикейрос — не только один из крупнейших художников М., но также последовательный борец за дело пролетариата, инициатор, идеолог и организатор движения за прогрессивное искусство, новатор в области формы и техники монументальной живописи. В ранних работах — полных драматизма картинах бедствий народа и его революционной борьбы (росписи Подготовительной школы, «Крестьянская мать»), Сикейрос возрождал огрублённые формы ацтекской скульптуры, но уже в конце 1920-х гг. он провозгласил необходимость современного стиля и отказа от архаических форм. В 1930-х гг., стремясь повысить действенность искусства, придать ему воинствующий агитационный характер, он разрабатывает принцип «активной композиции», цель которой — уничтожить традиционную дистанцию между изображением и зрителем. Росписью «Портрет буржуазии» (1939) Сикейрос занял три стены и потолок лестничной клетки в клубе профсоюза электриков в Мехико. Используя законы перспективы, он устраняет видимые границы между стенами и потолком; зритель как бы вводится в пространство росписи, становится участником изображённых событий. Под влиянием методов кинематографического монтажа советского режиссёра С. М. Эйзенштейна Сикейрос сопоставляет отдельные образы и эпизоды, объединённые внутренней ассоциативной взаимосвязью. Из калейдоскопа явлений и событий возникает художественный образ социальной действительности; для усиления его достоверности художник вводит в росписи фотомонтаж и документальный материал газет. В росписи «Новая демократия» во Дворце изящных искусств в Мехико (1945) он достигает активности композиции гипертрофированным напряжением фигуры, повторным изображением её рук, воспринимающихся при движении зрителя в разных ракурсах. В 1940—50-х гг. Сикейрос выполняет ряд антифашистских росписей на стенах с вогнутыми поверхностями («Аллегория равноправия рас» в Гаване, «Смерть захватчику» в Чильяне, Чили) или комбинирует живопись и рельеф (мозаика на здании ректората Университетского

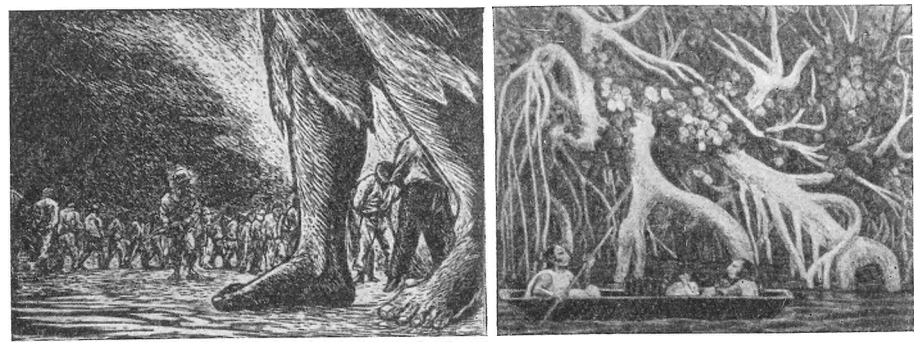
Х. Герреро Гальван. „Образ Мексики". 1950. Далласский музей искусств (США).

Графика 20 в. Слева — А. Гомес. „Мать против войны". Гравюра на линолеуме. 1952. В центре — А. Бельтран. „Утро". Гравюра на линолеуме из цикла „Автобус бедняков". 1954. Справа — П. О' Хиггинс. „Староста деревни". Литография. 1953.

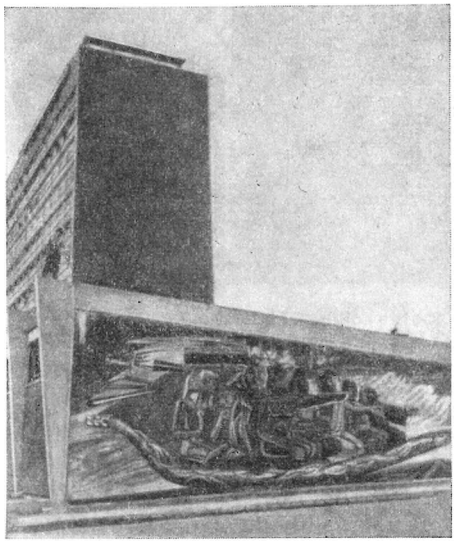
городка в Мехико), усиливая динамику и оптическую иллюзию пространства. Эмоциональную основу творчества Сикейроса составляет героический пафос борьбы, раскрывающийся в гигантском, граничащем подчас с деформацией, напряжении всех образных элементов, в титанической пластике фигур, в предельной обнажённости эмоций, а в 1950-е гг.— в коллективном образе борющихся народных масс.

Ороско, Ривера и Сикейрос создали свои школы с ярко выраженными стилистическими особенностями. Последователи Риверы развивают в своих работах декоративную и повествовательную стороны его искусства (И. Агирре, I. Aguirre, p. 1900, Р. Ангиано, R. Anguiano, p. 1915) или линию его поэтической символики (Х. Герреро Гальван, J. Guerrero Galván, p. 1912), иногда придавая ей сюрреалистический оттенок (Х. Гонсалес Камарена, J. González Camarena, p. 1908). Сильное влияние сюрреализма сказалось в творчестве Фриды Кальо (F. Calho, 1910—54). Х. *Чавес Морадо* следует как обобщённым символическим образам Риверы, так и монументально-экспрессионистическому стилю Ороско. С 1950-х гг. расширение строительства общественных зданий (где обширные плоскости фасадов предоставляются для росписей и рельефов) поставило перед художниками задачу создания современного синтеза искусств. Преобладание в этих работах декоративных начал объясняется как условиями заказа, так и гонениями на революционное искусство (вплоть до закрытия росписей Риверы и Сикейроса). Одно из крупнейших явлений в современном монументальном искусстве—оформление (1952—55) комплекса Университетского городка в Мехико, выполненное Риверой, Сикейросом, Чавесом Морадо, Х. *О'Горманом* и др., характеризуется блестящим и смелым решением декоративных задач и одновременно усложнённой символикой, превращающей некоторые композиции в запутанные пиктограммы (мозаики О'Гормана на фасадах библиотеки). Усилившаяся в последние годы пропаганда абстракционизма встречает в М. энергичное сопротивление со стороны передовых художников.

Революция 1910—17 была мощным стимулом для развития передовой графики М. (рисунки Ороско и Риверы, литографии Сикейроса, иллюстрации «Эль Мачете»); но расцвет её начался позже, когда в 1937 в Мехико возникла Мастерская народной графики (МНГ). Инициатором её создания и многолетним руководителем стал Л. *Мендес*. В его творчестве концентрируются лучшие черты мексиканской графики: широкий демократизм, острая социальная направленность, политическая активность, яркая эмоциональность художественного языка. Сохраняя полноту конкретного восприятия жизни, Мендес монументализирует образ, выражает основной пафос, социальную сущность драматических конфликтов, подчиняет все художественные средства линогравюры выражению главной идеи. Это делает лучшие листы Мендеса монументальными символами, наполненными большим социальным содержанием. Мендес создаёт гравюры для кино, и, увеличенные до размеров экрана, они приобретают ещё большую силу воздействия. П. *О'Хиггинс*, другой основоположник Мастерской, работает в технике литографии, создавая обаятельные образы простых лю-



Графика 20 в. Слева — А. Гарсиа Бустос. „Политические заключённые в Гватемале". Гравюра на линолеуме. 1957. Справа — А. Сальсе. „Река Палисада". Литография из цикла „Путешествие в Юкатан". 1945.



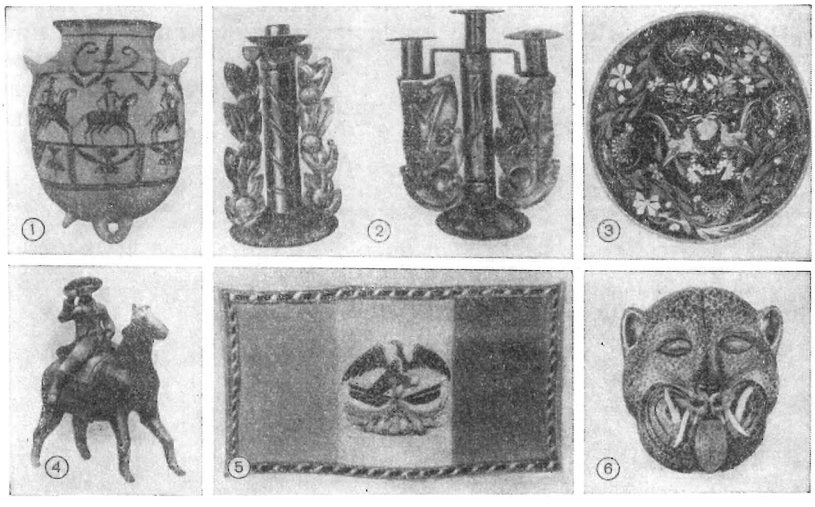
Х. Чавес Морадо. „Возвращение Кецалькоатля". Мозаика на здании факультета наук в Университетском городке в Мехико. 1952.

дей М. В политических листах, плакатах, эпических сценах народной жизни графики младшего поколения — А. *Гарсиа Бустос*, А. Мехиак (A. Mexiac, p. 1927) и др., развивают эмоционально-драматические начала искусства М. В творчестве А. *Бельтрана* больше повествовательности, сильнее разработана сюжетно-психологическая сторона образа. Тонкий рисовальщик А. Сальсе (A. Zalce, p. 1908) вносит лирическую ноту в общее напряжённо-драматическое звучание мексиканской графики. Многие видные графики М.— Мендес, О'Хиггинс, Сальсе, Агирре, Ангиано, А. Брачо (A. Bracho, p. 1911), М. Коваррувиас (M. Covarrubias, 1904—57) и др., сыграли заметную роль и в развитии монументальной живописи.

Скульптура М. в начале 20 в. ещё сохраняла академический характер. В 1920-х гг. Г. Руис (G. Ruiz, p. 1896), И. Асу́нсоло (I. Asúnsolo, p. 1890), Х. Олаги́бель (J. Olaguíbel, p. 1896) создали ряд памятников в упрощённых формах неоклассицизма. Проникают в скульптуру М. и формалистические течения. Однако абстракционизм (Х. Куэто, G. Cueto, p. 1893) не получил в скульптуре М. большого распространения. Более характерны для неё попытки К. Брачо (C. Bracho, p. 1899) и Ф. Суньиги (см. *Коста-Рика*) возродить традиции пластики Древней М.

В народном **декоративном искусстве** М. сильны традиции индейского и испанского искусства, проявляющиеся в технике и в стиле, различные для разных районов и даже селений. Каждый район Мексики и большинство индейских народов имеют свою характерную национальную одежду, некоторые элементы которой восходят к доиспанским временам. Широко известны женские шали «ребосо» (обычно в мелкую цветную полоску) и мужские накидки «сарапе», первоначально хлопчатобумажные, а ныне, как правило, шерстяные, с разнообразными узорами (яркие стилизованные розы — в Хокотепеке, Jocotepec, штат Халиско; олени, орлы, розы на чёрном или тёмно-сером фоне — в *Оахаке*, и др.). Старинные технические навыки сохраняются в ткачестве (шерстяные ткани индейцев отоми́ с древним чёрно-белым геометрическим орнаментом). Применяется и вышивка нитью и волокнами: яркие цветы, вышитые по чёрному фону, украшают костюм женщин перешейка Теуантепек. Очень декоративны изображения цветов, бабочек, птиц, которые индейцы уичоли выполняют из разноцветных шерстяных нитей, наклеиваемых на деревянные дощечки. Распространены тиснение по коже (пояса, сбруя, перемётные сумки), плетение из волокон пальмы и агавы (фигурные веера и др.). Керамическими изделиями славятся штаты Пуэбла (сосуды «талавера де Пуэбла» с узорной сине-бело-жёлтой росписью), Оахака (круглодонные сосуды с гравированным растительным орнаментом, фигурные канделябры и колокольчики, статуэтки из чёрной терракоты с металлическим отливом, изготовляемые сапотеками в Койотепеке, Coyotepec, изделия с полихромной росписью и лепными цвета-

Народное искусство. 1. Керамический сосуд из Толимана (штат Герреро). 2. Жестяные канделябры из Таско. 3. Блюдо с лаковой росписью из Уруапана (штат Мичоакан). 4. Глиняная статуэтка из Койотепека (штат Оахака). 5. Сарапе из Сальтильо (штат Коауила). 6. Маска для танца кукурузы (штат Герреро). (Все — Национальный музей народных искусств и ремёсел, Мехико).



ми), Мичоакан (утварь тарасков с примитивным коричневым рисунком на жёлтом фоне или с переливчатой зелёной глазурью в Цинцунцане, Tzintzuntzán) и Халиско (полированные сосуды красивых форм). С большой изобретательностью выделываются керамические, стеклянные и деревянные игрушки, иногда замысловатых форм, часто с яркой росписью, а также гротескные маски из дерева и картона, картонные фигуры, костюмы для церемоний, карнавалов и танцев. В штате Мичоакан (в Парачо, Paracho, Уруáпане, Uruapan) изделия из дерева (сундучки, шкатулки, блюда, вазы) покрывают лаком и яркой росписью (цветы, птицы, фрукты по чёрному фону), в Олиналá (Olinalá, штат Герреро) узор прорезается в слоях цветного лака, сплошь покрывающих изделие, в Чиапа-де-Корсо (Chiapa de Corso, штат Чиапас) цветами по лаку расписывают сосуды из тыквы. Пришедшее было в упадок ювелирное искусство вновь начало возрождаться; большой спрос имеют изделия, копирующие древние образцы. С колониального времени распространены изделия из железа с серебряными накладками, жестяные канделябры и др. Филигранью и железными изделиями известен штат Оахака, серебряными — штаты Герреро (особенно г. *Таско*) и Оахака, резьбой по дереву — штат Мичоакан. Почти исчезли традиционные для индейцев изделия из перьев.

Лит.: Общие работы.— Искусство Мексики от древнейших времен до наших дней. Выставка... Каталог, М., 1960; то же, Л., 1961; Veinte siglos de arte mexicano, [México, 1940] (на исп. и англ. яз.); Moreno Villa J., Los mexicanos en las artes plásticas, México, 1948; «México en el arte». Édition spéciale en français, México, 1952; Fernández J., Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días, México, 1958; Historia general del arte mexicano, [v.] I — II, México — B. Aires, 1963; серии: «Enciclopedia Mexicana de arte», v. 1, México, 1950; «Colección Anáhuac. Arte mexicano», México, [1948]; «Colección Arte». El arte en México, México. Архитектура.— Atl Dr., Toussaint M. y Benítez J. R., Iglesias de México, t. 1—6, México, 1924—27· Ayres A. B., Mexican architecture. Domestic, civil and ecclesiastical, N. Y., 1926; Sanford T. E., The story of architecture in Mexico, N. Y., [1947]; 4000 años de arquitectura mexicana. [Album], México, [1956].

Древний период.— Кинжалов Р. В., Искусство древней Америки, [М.], 1962; [Голомшток И.], Искусство древней Мексики, [М., 1962]; Toscano S., Arte precolombino de México y de la América Central, México, 1944; Groth-Kimball J., Feuchtwanger F., The art of ancient Mexico, L.—N. Y., 1954; Krickeberg W., Altmexikanische Kulturen, B., 1956; Covarrubias M., Indian art of Mexico and Central America, N. Y., 1957; Marquina J., Arquitectura prehispánica, México, 1951; Bernal J., Soustelle J., Mexico. Pre-Hispanic paintings, N. Y., 1958 (UNESCO); Лебедев Ю., Скульптура древней Мексики, «Искусство», 1960, № 6; его же, Скульптура Западной Мексики, «Искусство», 1961, № 3; Westheim P., La escultura del México antiguo, [México], 1956.

Колониальный период.— Toussaint M., Arte colonial en México, México, 1948, 2 ed., 1962; Angulo Íñiguez D., Historia del arte hispanoamericano, t. 1—3, Barcelona, 1950—56; Kelemen P., Baroque and Rococo in Latin America, N. Y., 1951; Baxter S., La arquitectura hispano-colonial en México, Mexico, 1934; Kubler G., Mexican architecture of the 16th century, v. 1—2, New Haven, 1948; Gante P. C. de, La arquitectura de México en el siglo XVI, 2 ed., México, 1954; Toussaint M., La pintura en México durante el siglo XVI, México, 1936; Velázquez Chávez A., Tres siglos de pintura colonial mexicana, México, 1939; Bello J. L., Ariza G., Pinturas poblanas (siglos XVII—XIX), México, 1943; Romero de Terreros M., Breves apuntes sobre la escultura colonial... en México, México, 1930; Moreno Villa J., La escultura colonial mexicana, México, 1942; Weismann E. W., Mexico in sculpture, Cambr., 1950; Romero de Terreros M., Las artes industriales en la Nueva España, Barcelona — México, 1923.

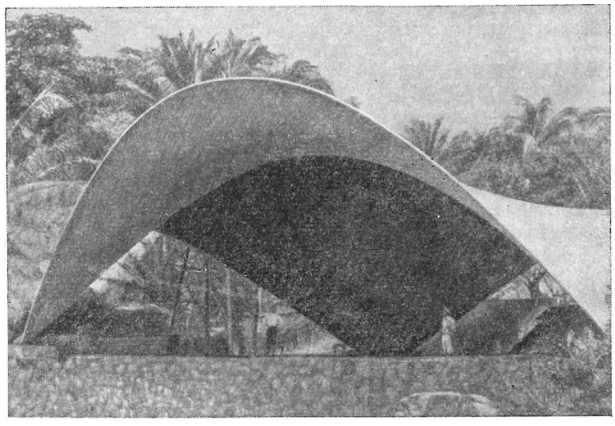
Новое время.— Ривера Д., Современная мексиканская живопись, «Искусство», 1955, № 5; Полевой В., Художественная жизнь Мексики, «Творчество», 1960, № 7; Каретникова И. А., Искусство современной Мексики, М., 1962; Сикейрос Д., Художник и революция, «Вопросы литературы», 1964, № 4; Fernández J., El arte moderno en México, México, 1937; Schmeckebier L. E., Modern Mexican art, Minneapolis, 1939; Palencia C. (y Alvares Tuban), Arte contemporáneo de México, México, 1951; Fernández J., Arte moderno y contemporáneo de México, México, 1952; Антясов М., Заметки об архитектуре Мексики, «Архитектура СССР», 1956, № 11; Born E., The new architecture in Mexico, N. Y., 1937; Villagrán García J., Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea, México, 1950; Obregón Santacilla C., 50 años de arquitectura mexicana (1900—1950), México, 1952; Hitchcock H. R., Latin American architecture since 1945, N. Y., 1955; Cetto M. L., Moderne Architektur in Mexico, Stuttg., 1961; Damaz P. F., Art in Latin American architecture, N. Y., 1963; «Architecture d'aujourd'hui», 1963, № 5; Голомшток И., Каретникова И., Монументальная живопись современной Мексики, в сб.: Современное изобразительное искусство капиталистических стран, М., 1961; Логинов В., Техника мексиканских монументалистов, «Декоративное искусство СССР», 1961, №5; Montenegro R., Pintura mexicana (1830—1860), México, 1933 (текст на исп. и англ. яз.); Helm M., Modern Mexican painters, N.Y.— L., 1941; Romero de Terreros M., Paisajistas mexicanos del siglo XIX, México, 1943; Cardoza y Aragón L., Pintura mexicana contemporánea, México, 1953; Myers B. S., Mexican painting in our time, N. Y., 1956; Méndez L. (comp.), Pintura mural de la revolución mexicana, México, 1960; Charlot J., Mexican art and the Academy of San Carlos. 1785—1915, [Kingsport, 1962]; The Mexican mural Renaissance, 1920—1925, L., 1963; Современная гравюра Мексики. Выставка. Москва. Каталог, М., 1958; Гомес А., Мастерская народной графики, «Искусство», 1958, № 2; Фрид Н., Графика Мексики, М., 1960; Fernández J., Litógrafos y grabadores Mexicanos contemporáneos, México, 1944; Portrait of Latin America as seen by her print makers, N. Y., 1946; Haab A., Mexican graphic art, L., 1957; Mexikanische Graphik, B., 1956; Taller de gráfica popular..., [Album], México, 1949 (на исп. и англ. яз.); Pruneda S., La caricatura como arma política (1850—1917), México, 1958; Atl Dr., Las artes populiares en México, v. 1—2, México, 1922; Toor F., Mexican popular arts, México, 1939; Dörner G., Les arts primitifs du Mexique, P., [1962].

ГОРОДА. АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ

АГУАСКАЛЬЕ́НТЕС (Aguascalientes)—г., адм. центр одноим. штата. Осн. в 1575, расцвет — в 18 в. в связи с добычей серебра. Прямоуг. сеть улиц. Собор (1704—1738). Церкви «ультрабарокко» с эстипите на зап. фасадах: Сан-Маркос (1763), **Гуадалупе** (1767—89; лат. крест в плане, звёздчатые своды), Санто-Доминго (1773), Эль Энсино (1773—76). **Дворец губернатора** (18 в.) из тёмного кам. с резными деталями из светлого кам.; двор с арками сложных очертаний.

Лит.: Bernal Sánchez J., Apuntes históricos sobre el estado de Aguascalientes, Aguascalientes, 1928.

АКАПУ́ЛЬКО (Acapulco)—г. в шт. Герреро. Порт на Тихом океане (с 16 в.— центр торговли с Дальним



Акапулько. Кабаре „Ла Хакаранда". 1959. Архитектор Х. Сордо Мадалено, инженер Ф. Кандела.

Востоком), курорт. Упоминается с 1532. Крепость Сан-Диего (17 в., перестроена в 1778). Застраивается по ген. плану (арх. М. *Пани*). Аэропорт (1954, М. Пани, Э. дель Мораль), новый яхт-клуб (1954, М. Пани), фешенебельные отели и многоквартирные дома (Х. Сордо Мадалено, М. Пани и др.), кабаре «Ла Хакаранда» (1959, арх. Х. Сордо Мадалено, инж. Ф. *Кандела*).

Лит.: Parés Nuria, Acapulco, México, [1959].

АКТО́ПАН (Actopan) — г. в шт. Идальго. Осн. в 1546 августинцами. **Мон. Сан-Мигéль** (1546—74, А. де Мата, М. де Асевейдо): ц. (цилиндрич., частично — стрельч. нервюрные своды; портал «платереско»; башня и контрфорсы, увенч. башенками с зубцами); атрио с «капеллой для индейцев»; клуатр со стрельч. сводами в 1-м ярусе и дер. потолком — во 2-м; фрески (ок. 1580).

Краеведч. музей А. (в мон.), осн. в 1933: иск-во индейцев отоми.

Лит.: Roquet S., El convento de Actopan, México, 1938; McGregor L., Actopan, México, 1955.

БОНАМПА́К (Bonampak) — культ. центр *майя* (см.; 8 в.) на терр. шт. Чиапас. Ок. 20 зданий, в т. ч. трёхкамерный **храм I** с росписями (открыты в 1946): «Битва», «Принесение в жертву пленных», «Празднование победы». Стелы, рельефы, алтари.

Лит.: Villagra Caleti A., Bonampak, México, 1949.

ВЕРАКРУ́С (Veracruz)—г.-порт в одноим. штате. Осн. Э. Кортесом в 1519 на берегу Мекс. залива. Прямоуг. сеть улиц и здания колон. периода. Крепость на о-ве Сан-Хуан де Улу́а (1528—17 в., Х. Фарфан и др.). **Аюнтамьенто** (ратуша; нач. в 1627, Х. Фарфан, А. Рейес) с 2-ярусной аркадой и башней. Дом инквизиции (конец 18 в.). Церкви 18 в.: Ла Асунсьон (1721—34; перестроена в 1807—10, классицизм), Ла Пастора (1783) и др. Совр. пром., обществ. и жилые здания.

Лит.: Trens M. B., Historia de la ciudad de Veracruz y de su ayuntamiento, México, 1955.

ГУАДАЛАХА́РА (Guadalajara) — г., адм. центр шт. Халиско, 2-й по величине г. страны. Осн. в 1530—31, сохранил прямоуг. сеть улиц, малоэтажные жилые дома (с плоской геометрич. резьбой и дер. балконами на фасадах, изразцами в интерьерах — дом на ул. Пино Суарес, 16 в., и др.) и фонтаны колон. периода. **Собор** (1571—1618, пл. 78 *м* × 33 *м*, М. Касильяс): 3 нефа равной выс.; нервюрные своды на столбах с дорич. полуколоннами; башни с шатрами (выс. ок. 60 *м*, классицизм) перестроены после 1819; сакристия (неоклассика, купол — 1908). Паласио де Гобьерно (б. дворец губернатора; 1643; росписи Х. К. *Ороско*), позднее пристроена **Аудьенсия** (Верховный суд; 1751—75, М. Мартинес Иварра, Н. Энрикес дель Кастильо, М. Х. Конике по проекту Х. Ф. Эспино; кв. в плане; центр фасада с часовой башней и эстипите); семинария (ныне музей; 1699—1735), госпиталь епископа Алькальде (1787—92; огромный прямоуг. в плане комплекс: звездообразно располож. 7 залов и церковь), госпиталь епископа Каваньяса (нач. 19 в., М. *Тольса́*, классицизм; купол ц.— 1835, М. Гомес Иварра; в ц.— росписи Ороско). Церкви: Сан-Франсиско (16 в.; барочный зап. фасад — 1675—92, Г. де Альбукерке), Ла Мерсед (1665), Гуадалупе (17 в.), Сан-Агусти́н (конец 17 в.), Санта-Тереса (1690—95, П. Нуньес), **Санта-Мóника** (1720—33; 1 неф из 7 травей с нервюрными сводами; зап. фасад со сплошной тонкой резьбой), Нуэстра Сеньора де Ара́нсасу (1752), Сан-Севастьян Аналько (1757), Сан-Фелипе (начата в 1766, П. Сипрес). В аудитории ун-та — росписи Ороско. В сер. 20 в. проложены новые магистрали, построены: Обществ. центр (А. *Прието*), Дом культуры (Х. де ла Пенья; росписи Г. Флореса, 1958—59); Зелёный театр, рынок «Либертад», интернат «Сервантес» — все А. Сон; 4 спорт. центра (юж.— А. Сон), рынок «Алькальд» (Х. Хартунг), жилые дома (Э. Куфаль и др.).

Музей шт. Халиско, осн. в 1700: археологич. пам., нар. иск-во. **Краеведч. м. антропологии и истории,** осн. в 1918: пам. культур Запада, мекс. живопись 17—20 вв. **Музей-мастерская Х. К. Ороско,** осн. в 1949.

Близ Г.— Сан-Хуан де лос Лагос (ц., 1732—69, Х. Родригес де Эстрада) и Сапо́пан (Zapopan; ц., 1751, с 2 огромными башнями).

Лит.: Laris José Jr, Guadalajara de las Indias.. Guadalajara, 1945; Palacio y Basave L., La catedral de Guadalajara, Guadalajara, 1948

ГУАНАХУА́ТО (Guanajuato) — г., адм. центр одноим. штата. Осн. в 1554; центр добычи драгоц. металлов. Нерегул. план, ядро г.— вокруг 4 крепостей, извилистые ул. проложены в горных ущельях. Расцвет — в 18 в. Дома с плоскими крышами и балконами. Церкви: Сан-Франсиско (1671—95), Сан-Роке (1726), Гуадалупе (1732—33); «ультрабарокко»—Ла Консепсьон (1744—60, Ф. де Уренья), **Ла Компаньия** (1746—65, Х. де ла Крус, Ф. де Уренья; купол — 1808, В. Эредия; 3 нефа выс. ок. 20 *м*, пл. 62 *м* × 28 *м*; 3 пышных зап. портала), Сан-Диего (ок. 1760—84), **Ла Валенсиана** (Сан-Кайетано; 1765—88; изящные эстипите зап. фасада; гл. ретабло — 1788), Ла Ката (1788) и Сан-Хуан де Раяс (обе у входа в шахты, ювелирно тонкий декор). Иезуитская коллегия (до 1763, И. Коромина), дом графа де Руль (конец 18 в., Ф. Э. *Тресгеррас*, классицизм), зернохранилище Алóндига де Гранади́тас (1798—1808; фреска Х. *Чавеса Морадо*). Театр «Хуарес» (1910, А. Ривас Меркадо). Пам.: Миру (1898, Х. Ф. Контрерас), Эль Пипиле (1939, Х. Олаги́вель).

Лит.: Cortes A., Casas históricas de la ciudad de Guanajuato, Guanajuato, 1939.

КЕРЕ́ТАРО (Querétaro) — г., центр одноим. штата. Древнеиндейский г., в 1531 взят испанцами, расцвет — во 2-й пол. 18 в., когда был перепланирован (арх. И. М.

Касас). Богатые **дворцы 18 в.** с причудливыми очертаниями арок внутр. дворов: особняки Вильяр дель Агила (1726—35), Сьерра Горда, А. Гонсалеса и др. Церкви 17—18 вв. с колоннами на зап. фасадах и пышным декором в интерьерах и примыкающих дворах. Ц. Ла Конгрегасьон (1675—80, Х. де Баяс Дельгадо); мон.— Ла Крус (1682), Сан-Франсиско (1698, расширен в 1727; ц., с 1862 — собор; интерьеры с потолками «мудехар» на многолопастных арках), **Санта-Роса** (1699—1752; ц. окончена по проекту И. М. Касаса; внутр. декор с мотивами рококо, ок. 1765—92, и аркбутаны в виде волют, Ф. Гудиньо; купол и башня — рубеж 18—19 вв., Ф. Э. *Тресгеррас*, классицизм), **Сан-Агустин** (1731—45; ц., И. М. Касас; клуатр с фигурной резьбой на гал. и фонтане, Л. Мартинес Лусьо и К. де Бутрон Мóхика), **Санта-Клара** (1607—1777; внутр. декор ц. с мотивами рококо, ок. 1765—92, Ф. Гудиньо и И. М. Касас; купол и башня — Ф. Э. Тресгеррас); ц. Сан-Фелипе (1786—1804; зап. фасад со сложной расстановкой колонн разной высоты). Ц. Санта-Тереса (1803) и фонтан Нептуна (1797; в виде триумф. арки) — Ф. Э. Тресгеррас, классицизм. Акведук (2-я четверть 18 в.).

Краеведч. музей К., осн. в 1936: собр. местного иск-ва.

К Ю.-З. от К.— **мон. Сан-Пабло** в Юриriяпýндаро (Yuririapúndaro; 1550—66, Д. де Чавес, П. дель Торо; ц. креп. типа, лат. крест в плане, звёздчатые своды в апсиде и трансепте, цилиндрич.— в нефе, портал «платереско» — 1566; клуатр с большой лестницей, фрески 16 в.).

Лит.: Plano y guía de la ciudad de Querétaro, Querétaro, 1959.

КУЭРНАВА́КА (Cuernavaca) — г., адм. центр шт. Морелос. Древнеиндейский г. Куаунáуак, в 1521 взят Э. Кортесом, с 1530 — его резиденция. Живописный курортный г. в горной долине с узкими ул., группой малых пл., обилием зелени; дома из камня и самана с черепичными крышами, лепкой и росписью. Ацтекская пирамида Теопансолько с руинами 2 храмов. **Мон. Сан-Франсиско** (осн. в 1529): ц. (1552, с 1891 — собор; лат. крест в плане, цилиндрич. свод, портал «платереско»; башня — 1721), 2 клуатра, атрио; фрески 16 в. Открытая капелла Сан-Хосе (1525—29). **Дворец Кортеса** (1530—33) с 2-ярусными гал. на продольных фасадах (в гал.— фрески Д. *Риверы*). Часовня «Кальварио» (1538). Сады Борда (1699—1778, «исп.-маврит. стиль») с ц. Гуадалупе (сер. 18 в.). Многочисл. церкви и капеллы 16—18 вв. Многоэтажные отели 20 в. Пам.: Х. М. Морелосу (1944—1946, Х. Олагúвель), «Монумент» (жел.-бет., 1957—59, арх. Г. Россель, М. де ла Роса, инж. Ф. *Кандела*).

В окр. К.: к С.-В.— ацтекская пирамида Тепостеко с храмом наверху и **доминиканский мон.** в Тепостлане (Tepostlán; 1559—80, Ф. Бесерра, см. *Перу*; ц. креп. типа, фрески 16 в.; капеллы «поса»); к В.— сахарный завод Кортеса (1535); к Ю.— Сочикалько (Xochicalco; **пирамида**, пл. 20 *м* × 22 *м*, с рельефами: пернатые змеи, жрецы, воины; руины тольтекского г., «стадион»).

Лит.: Gante P C. de, Cuernavaca histórico, Cuernavaca, 1953.

ЛА-ВЕ́НТА (La Venta) — культ. центр *ольмеков* (см.; 8—4 вв. до н. э.) на терр. шт. Таваско. Небольшие пирамиды с плоскими вымощ. камнем вершинами, платформы, культ. площадки, склепы, алтари, стелы, статуи божеств, 5 гигантских человеч. голов (базальт, 10—13 *т* каждая), мелкая пластика (нефрит, жадеит, глина).

Лит.: Dracker Ph., La Venta, Tabasco, Wash., 1952.

МАЙЯПА́Н (Mayapán) — политич. центр *майя* (см.; 12—15 вв.) на терр. шт. Юкатан. Влияние тольтекской культуры. Городище (ок. 4 *км*²), окруж. массивной кам. стеной с 6 гл. воротами. Храм «Кастильо», многочисл. залы с колоннами, платформы для танцев, круглый храм «Караколь», скульптура.

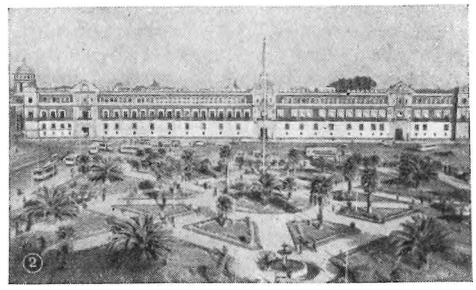
МЕ́РИДА (Mérida) — г., адм. центр шт. Юкатан. Осн. в 1542 на развалинах г. майя Тиó. Прямоуг. сеть улиц (в основе — ул. древнего г.). **Собор Сан-Ильдефонсо** (1563—99, П. де Аулестия, Ф. де Аларкон, Х. М. де Агуэро, Г. де ла Торре): 3 нефа равной выс.; кессониров. своды — 1574—98, купол — 1598; суровый зап. фасад окончен в 1599; юж. башня (копия сев.) — 1713. Мон. Сан-Франсиско (1561, А. де Таранкон). **Дом Ф. де Монтехо** (1549—51) с богатым декором «платереско», дом Сантьяго Мендеса (16 в.). Церкви 17—18 вв. (сохраняющие креп. облик построек 16 в.): Лас Монхас (1610—33; нервюрные стрельч. своды; над алтарём — наблюдат. пункт, 1645—48), Ла Мехорада (1640; крестообразная в плане), Ла Терсера (конец 17 в.), **Сан-Кристóваль** (1755—99; зап. портал-ниша; у основания цилиндрич. свода — обзорная гал.), Сан-Хуан де Диос (1770; зап. фасад с контрфорсами); Сантьяго и Ла Канделария (обе — 18 в.; стены из грубого камня с зубцами; фронтоны-звонницы).

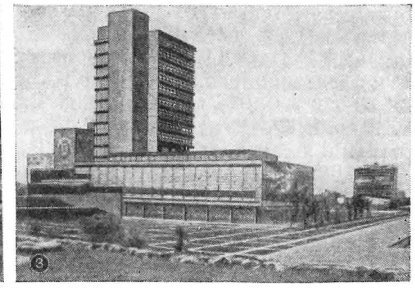
Археологич. и историч. м. Юкатана, осн. в 1920: керамика и скульптура майя, портреты и декор. иск-во колон. периода; изд. «Boletín de bibliografía Yucateca».

Лит.: Cervantes E. A., Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Mérida, México, 1945; Rubio Mañé J. I., La casa de Montejo en Mérida de Yucatán, México, 1941.

МЕ́ХИКО, Сьюдад-де-Мехико (Méjico, Ciudad de México),— столица Мексики в центр. части Мекс. нагорья. Крупнейший г., пром., деловой и культурный центр страны. Включает «Старый г.» с прямоуг. сетью улиц (историч. центр — Пласа де ла Конститусьон, или Сокало, с собором, ц. Саграрио, Нац. дворцом, ратушей; к З.— деловой центр с проспектами Мадеро и Хуареса, парк Аламеда), зап. и юго-зап. бурж. р-ны (Такувая, Такува, Куаутéмок; фешенебельная ул. Пасео де ла Реформа с 6 круглыми пл.— «глориэтами», ведёт к парку Чапультепек и далее на З.), сев. и вост. пром. и рабочие р-ны с поясом трущоб; проспект Инсурхентес связывает С. с новым р-ном Ноноалько-Тлальтелолько) и Ю. (с новой автомагистралью, новым

Мехико. 1. Собор. 1563—1667, окончен в 1813. 2. Национальный дворец. 1692—99. Надстроен в 1927. 3. Ректорат в Университетском городке. 1952—53. Архитекторы М. Пани, Э. дель Мораль.





р-ном Педрегаль и Ун-тским городком). Совр. территория М. включает б. предместья Вилья-Обрегон (Сан-Анхель) на Ю.-З., Койоакан, Контрерас, Тлальпан на Ю., Вилья-Мадеро (Гуадалупе-Идальго) на С.-В. и Ацкапоцалько на С. Облик М. определяет сочетание зданий совр. стиля с массовой 2—3-этажной застройкой 19 — нач. 20 вв. и обширными трущобами. Ряд пам. колон. эпохи; древние пам. сохранились лишь в предместьях и пригородах.

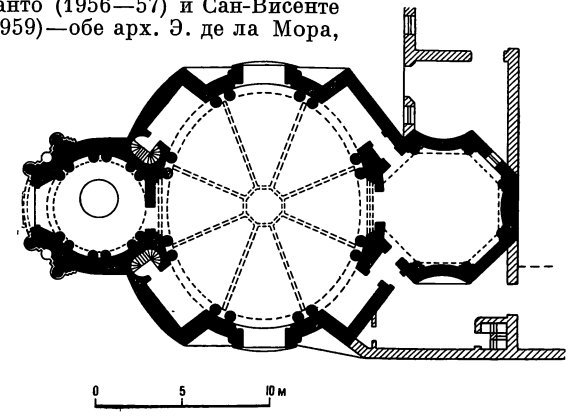
Центр М. расположен на месте столицы ацтеков (с 1325) Теночтитлана (см. *Ацтеки*) на о-ве озера Тескоко, засып. после взятия г. Э. Кортесом (1519—21). Улицы М. (автор плана А. Гарсиа Браво) повторяли направление прежних. На Сокало (на месте гл. пл. ацтеков) с 1524 были построены дворец Кортеса (на месте дворца Монтесумы), собор (на месте гл. храма — Теокальи), ратуша и др. (не сохранились). **Госпиталь Хесус Насарено** (Ла Консепсьон; 1524—35, П. Васкес; дер. потолки «мудехар»; достройка 20 в.— Х. *Вильягран Гарсиа*; в ц.— росписи Х. К. *Ороско*). **Собор** (1563—1667, по проекту К. де Арсиньега, гл. мастера с 1584, с 1615 — А. Перес де Кастаньеда по проекту Х. Гомеса де Мора; гл. портал зап. фасада — 1672, Л. Гомес де Трасмонте, боковые — 1688—89, К. де Медина Варгас; достройка башен и зап. фасада, 1786—93, Х. Д. Ортис де Кастро; завершение фасада, купол, декор. скульптура, 1793—1813, М. *Тольса́*): грандиозное (пл. 110 *м* × 55 *м*) 3-нефное здание на мощном основании; в сакристии и капеллах — нервюрные стрельч. своды, в центр. нефе — цилиндрич., в боковых — купола; гл. ретабло с эстипите, 1718—37, Х. де Бальба́с; скамьи хора, 1695—1696, Х. де Рохас. Постройки 17 в.: мон.— Сантьяго де Тлальтелолько (1543—1609; ц., 1605—07, Х. де Торкемада, лат. крест в плане, 3 нефа), Хесус-Мария (ц., 1597—1626, П. Брисеньо, А. Мартинес Лопес), Ла Энкарнасьон (ц., 1639—48, Л. Бенитес; 3-ярусный клуатр, конец 18 в., М. Констансо), **Ла Мерсед** (клуатр с резьбой «мудехар», 1634—54), Ла Консепсьон (ц., 1644—55), Сан-Франсиско (клуатр, ок. 1650; ц., 1682—1716, сиденья хора — 1715, Х. де Рохас), Бальванера (1663—71), **Сан-Агусти́н** (ц.— ныне Нац. б-ка, 1677—92, Д. де Вальверде, скамьи хора — 1701, С. де Окампо), Сан-Бернардо (ц., 1685—90, Х. де Сепеда); ц. Санта-Мария ла Редонда (неф — 1677, ротонда алтаря — 1735); дворец вице-королей на Сокало (ныне **Нац. дворец**; 1692—99, Д. де Вальверде; длинный плоский фасад с 3 пышными порталами; система внутр. дворов; 3-й этаж из тесонтле, 1927, А. Петриччоли; росписи Д. *Риверы*).

В 18 в. М. стал крупнейшим г. Америки; с 1737 перепланирован, в 1750 создан план нового р-на на В. Обширное гражд. стр-во: перестройка ратуши (аюнтамьенто; 1720—24, вновь перестроена в 1909), Корол. индейский госпиталь (ок. 1726—27), ст. таможня (1731; росписи Д. *Сикейроса*), Монетный двор (1733) — все при участии Л. Диеса Наварро (см. *Гватемала*); здание Инквизиции (1733—37, П. де *Аррьета*); коллегии — Сан-Игнасио (**Лас Вискаинас**; 1734—53, П. Буэно; кв. в плане, фасад дл. ок. 150 *м*, из тесонтле с декором из чилука; портал капеллы, 1772, Л. *Родригес*; внутр. дворы; росписи Ороско), Сан-Ильдефонсо (ныне Нац. подготовит. школа; 1712—18, К. де Эсковар-и-Льямас, окончена в 1749; фасады из тесонтле, декор из чилука; росписи 1761 и 1920-х гг.— Ривера, Ороско, Сикейрос, Ф. Леаль, Ж. Шарло, Ф. Ревуэльтас, Р. Альва де ла Каналь), Лас Ниньяс (для девочек; 1768, И. Бехарано); б. ун-т (1759—60, И. Бехарано); **Ла Минерия** (Горная школа; 1797—1813, М. Тольса, классицизм). Богатые особняки 18 в.— Чавес Нава (начат в 1704, Х. де Перальта и П. де Аррьета), «**Каса де Асулехос**» (ок. 1735—51; фасад с полихромными изразцами; росписи Ороско), Майорасго де лос Герреро (1761—77, В. де Арельяно), Себриан-и-Вальдес (1762—66; двор с висячими арками), де Сала (1763—64, Л. Родригес, А. Родригес де Сория), «Каса де лос Маскаронес» (1766—71; фасад с рустовкой и маскаронами), **Сан-Матео де Вальпараисо** (ныне Нац. банк; 1769—72, Ф. А. де *Герреро-и-Торрес*; 2 двора), Хараль де Беррьо (позднее Итурбиде; 1779, Ф. А. де Герреро-и-Торрес; 4 этажа), Сантьяго де Калимая (ныне Музей г. Мехико; 1779). Дворец Чапультепек (ныне Нац. м. истории; 1783—85, Ф. Ванвителли; росписи Ороско, Сикейроса, Х. *О'Гормана*). Фонтан Сальто дель Агуа (1779). Церкви 18 в.: Сан-Мигель (1690—1714), **Ла Професа** (1714—20), Корпус Кристи (1724) — все П. де Аррьета; Сан-Ласаро (1721—28), Сан-Хуан де Диос (1729; зап. портал-ниша) — обе М. *Кустодио Дуран*; Рехина (1731), Сан-Фернандо (1735—53), **Саграрио Метрополитано** (ризница собора; 1749—68, Л. Родригес; греч. крест в плане, цилиндрич. своды, зап. фасад с эстипите), «Сальто дель Агуа» (1750), **Санти́сима Тринидад** (1755—83, Л. Родригес; лат. крест в плане, эстипите на зап. фасаде и гл. ретабло), Ла Вера Крус (1759—76), Сан-Ипо́лито (1599—1739, башня — 1777); капеллы — Ла Консепсьон де Коэпопан (1750; 6-угольная в плане, с куполом), Нуэстра Сеньора де Бальванера (ок. 1770—80; эстипите зап. фасада); мон.— Санто-Доминго (осн. в 1530; ц., 1720—36; огромный клуатр), Белен (осн. в 1626; ц.— 1678, перестроена в 1735), **Ла Энсеньянса** (ц., 1772—78, Ф. А. де Герреро-и-Торрес, 8-угольная в плане, высокий светлый интерьер, виртуозная резьба на зап. фасаде и гл. ретабло).

В 19 — нач. 20 вв. М. быстро растёт, с 1851 прокладываются парадные ул. (Ганте, 1851, Индепенденсия, 1856, Пасео де ла Реформа, 1865—66), растут кварталы бурж. особняков, пром. и трущобные р-ны. Классицизм 1-й пол. 19 в.: капелла Санта-Тереса (1798—1813, А. Гонсалес Веласкес; купол — 1855, Л. де ла Идальга), «Сьюдадела» (табачная фабрика; 1807—10, А. Гонсалес Веласкес), ц. Лорето (1809—16, И. Кастера, А. Пас). Эклектика 2-й пол. 19 — нач. 20 вв.: Палата депутатов (М. Кампос), АХ Сан-Карлос (Х. Кавальяри), Министерство путей сообщения (С. Контри), Дворец изящных иск-в (1904—34, А. Боари, Ф. Марискаль, купол — Г. Мароци; росписи Риверы, Ороско, Сикейроса, Р. *Тамайо*), почта (1907—10, А. Боари). В 20 в. проведены отдельные работы по реконстр. г. (прокладка проспекта Инсурхентес, 1924, разработка ген. плана с 1932, стр-во ряда жилых массивов с 1948), ведётся стр-во многоэтажных зданий в совр. стиле. Адм. здания: министерства — иностр. дел (1924) и здравоохранения (1926—1929; фрески Риверы) — оба К. *Обрегон Сантасилья*; гидроресурсов (1950—51, М. *Пани*, Э. дель Мораль), путей сообщения, связи и обществ. работ (1954, К. Ласо, А. Перес Паласиос, Р. Качо; моз. Х. *Чавеса Морадо*, О'Гормана и др., скульптура Ф. Суньиги, см. *Коста-Рика*); Верховный суд (1936—41, А. Муньос; росписи Ороско). Здание профсоюза электриков (1938—40, Э. *Яньес*; росписи Сикейроса), Центр. департамент (1950, Ф. Марискаль), Мекс. ин-т соц. обеспечения (1951—52, К. Обрегон Сантасилья; росписи Риверы, скульптура Х. Гонсалеса Камарены), театр «Инсурхентес» (1952, А. *Прието*; роспись Риверы), Англо-мекс. ин-т культуры (1961, Э. де ла *Мора*, инж. Ф. *Кандела*), Нац. м. антропологии (1964, П. Рамирес Васкес), Нац. аудиториум (П. Рамирес Васкес, Р. Гонсалес дель Сордо и др.). Деловые здания: банк Мехико (1926, К. Обрегон Сантасилья), Нац. мекс. банк (1950, Х. Вильягран Гарсиа), Эдифисио Реформа (1951—52, М. Пани, Х. Гарсиа Кольянтес), высотные здания (1951—52, 1952—53, Х. Сордо Мадалено; Торре Латиноамерикана, 1957), биржевой зал банка «Монтеррей» (1956—58, Э. де ла Мора, Ф. Кандела). Больницы: Ин-т гигиены (1925—26), Нац. кардологич. ин-т (1939—43; росписи Риверы) — оба Х. Вильягран

Гарсиа; род. дом в Такувае (1947, Э. де ла Мора), госпиталь Ла Раса (1952, Э. Яньес; росписи Сикейроса и Риверы), Нац. онкологич. ин-т (1952, Р. Качо), Нац. медиц. центр (1957—61, Э. Яньес; росписи Сикейроса, рельефы Чавеса Морадо), Медико-педагогич. центр (П. Рамирес Васкес, Э. Сервантес Санчес). Учебные здания: Нац. консерватория (1945, М. Пани; росписи Тамайо), Нац. школа учителей (1946—47, М. Пани; росписи Ороско), Нац. политехнич. ин-т (Р.Перес Район и др.; росписи Сикейроса); **Ун-тский городок** (1949—54; руководитель — К. Ласо, ген. план — М. Пани, Э. дель Мораль, ландшафтная часть — Л. Барраган; пл. ок. 200 *га*, ок. 40 зданий) — ректорат (1952—53, М. Пани, Э. дель Мораль; моз. Сикейроса), ф-т наук (1952, Р. Качо, Ф. Санчес, Э. Песчард; моз. Чавеса Морадо), химич. ф-т (1953, Э. Яньес, Э. Герреро, Г. Россель), философ. ф-т (1952—1953, Э. де ла Мора, Э. Ланда, М. де ла Колина), арх. школа (1953, Х. Вильягран Гарсиа, Х. Гарсиа Ласкураин, А. Лисеага), Ин-т ядерной физики с лабораторией космич. лучей (1952, Х.Гонсалес Рейна, инж. Ф. Кандела), б-ка (1951—53, Х. О'Горман, Г. Саавéдра, Х. Мартинес де Веласко; моз. О'Гормана). Спорт. сооружения: площадки (1948) и бассейн (1950) в парке Мундет (Х. Вильягран Гарсиа); **Олимп. стадион** (арена на 110 тыс. зрителей, 1951—53, А. Перес Паласиос,Р. Салинас Моро, Х. Браво Хименес; моз. Риверы) и «фронтоны» (1952, А. Т. Арай) в Ун-тском городке. Торговые здания: Эль Пуэрто де Ливерпуль (1946, Э. де ла Мора), Инсурхентес Норте (1954, Ф. Кандела); рынки — «Сан-Космe» и «Сан-Лукас» (оба — 1954, Х. Вильягран Гарсиа), «Ла Мерсед» (Э. дель Мораль, 1957), «Ла Лагунилья» (П. Рамирес Васкес, Р. Михарес); торговый центр (Р. Торрес Мартинес, Э. Веласкес). Отели: «Реформа» (1933—36, М. Пани; росписи Риверы), «Прадо» (1933—35, К. Обрегон Сантасилья; росписи Риверы), «Мария Исавель» (1962, Х. Вильягран Гарсиа, Х. Сордо Мадалено), «Аламеда» (Х. Вильягран Гарсиа, Р. Легоррета). Церкви: Ла Вирхен Милагроса (1954, Ф. Кандела), Сан-Антонио в Такуве (1956—58, арх. Э. де ла Мора, инж. Ф. Кандела). Пром. и транспортные постройки: аэропорт (А. Альварес, Э. Карраль, М. Мартинес Паэс), гараж «Насьональ» (1949—51, Х. Вильягран Гарсиа); ф-ки «CIBA» (1953—54, арх. А. Прието, инж. Ф. Кандела; росписи Чавеса Морадо), «Ауто-Мех» (Г. Россель, Л. Карраско). Жилые комплексы: «Мигель Алеман» (1947—1950, М. Пани, С. Ортега, Х. Гомес Гутьеррес, Х. де Росенсвейг), Чапультепек (1949—52, А. Альварес, Х. Сордо Мадалено, Э. Уркиса), **«Бенито Хуарес»** (1950—52, М. Пани, С. Ортега), «Сады Бальбуэна» (1952—56, Ф. Санчес, А. Санчес де Тагле, Х. Бесерра, Р. Искьердо), Санта-Фе (1957, М. Пани), Индепенденсия (А. Прието), **Ноноалько-Тлальтелолько** (М. Пани и др., 15 тыс. квартир, жел.-бет. башня выс. 127 *м*), город-спутник (начат в 1958, М. Пани, Л. Барраган, М. Гёриц и др.). Парковый р-н **Педрегаль** (1949—52, Л. Барраган) с музеем-пирамидой Анаукальи (1945—64, Д. Ривера, Х. О'Горман). План М.— на стр. 617.

Предместья, ныне гор. р-ны — Тлальпан: **пирамида в Куикуилько** (ок. 450 до н. э.; ступенчатая круглая в плане; циклопич. кладка; диам. основания ок. 120 *м*, выс. ок. 27 *м*), ц. Сан-Агустúн де лас Куэвас (1532); туберкулёзный санаторий в Уйпулько (1929—36 и 1941—44) и госпиталь Хеа Гонсалес — оба Х. Вильягран Гарсиа. Вильяа-Обрегон (Сан-Анхель): **мон. Эль Кармен** (ныне Колон. музей; 1615—17, А. де Сегура; ц. с 3 куполами, облицов. изразцами); дом Д. Риверы (1930—31, Х. О'Горман). Вильяа-Мадеро (Гуадалупе-Идальго, осн. в 1531; планировка — рубеж 17—18 вв., Х. Дуран): **Базилика** (1695—1709, П. де Арьета; 3 нефа, выступающий портал); **капелла Посúто** (1779—91, Ф. А. де Герреро-и-Торрес; 3 объедин. объёма по одной оси, 3 купола, облицов. изразцами, стены из тесонтле со звёздчатыми окнами, декор из чилука). Койоакан (существует с доацтекского времени): **мон. Сан-Хуан Баутиста** (в руинах, осн. в 1530; ц.— 1583, креп. типа, с дер. потолком; резьба с ацтекскими мотивами на входной арке—16 в.); дом Д. де Ордас (16 в.), дом Альварадо (ныне Колон. музей), Муницип. дворец (1750); капеллы — Эспириту Санто (1956—57) и Сан-Висенте (1959)—обе арх. Э. де ла Мора,



Мехико. Капелла Посито в Гуадалупе-Идальго. 1779—91. Архитектор Ф. А. де Герреро-и-Торрес. План.

инж. Ф. Кандела; крытый рынок (П. Рамирес Васкес, Р. Михарес). Близ Койоакана — Чурубуско: **мон. Нуэстра Сеньора де лос Анхелес** (ныне Историч. музей; осн. в 1590; ц. Сан-Матео, 1678; 3 клуатра; в атрио — капелла Сан-Антонио Абад; декор из изразцов; живопись 17—18 вв.).

Пам.: Карлу IV (1803, М. Тольса), Х. Колумбу (1852—1892, М. Вилар, и 1876—77, Ш. Кордье), Куаутемоку (1878—87, скульптор М. Норенья, инж. Ф. М. Хименес), Независимости (1910, арх. А. Ривас Меркадо), Б. Хуаресу (арх. Г. Эредия), А. Обрегону (скульптор И. Асунсоло, арх. Э. Арагон Эчеагарай), «Родина» (в Чапультепеке; 1924, И. Асунсоло), Революции (1933—38; перестроен К. Обрегоном Сантасильей из Законодат. дворца, арх. Э. Бенар; скульптор О. Мартинес), С. Боливару (1946, М. Сентурьон), 150 лет независимости М. (1961, К. Обрегон Сантасилья).

Нац. музей пластич. иск-в (во Дворце изящных иск-в): выставки живописи и скульптуры, зал эстампов. **Нац. музей антропологии** (с 1964—в парке Чапультепек), осн. в 1825: мекс. древности, нар. иск-во; изд. «Anales del INAH». **Нац. музей нар. иск-в и ремёсел**, осн. в 1951. **Нац. музей истории** (во дворце Чапультепек), осн. в 1822, открыт в 1944: мекс. нар. и декор. иск-во, религ. иск-во 18 в., портреты 17—19 вв., историч. живопись. **Музей совр. иск-ва** (в парке Чапультепек), осн. в 1964: мекс. иск-во нового времени, нар. иск-во. **Гал. живописи и скульптуры Сан-Карлос:** европ. и мекс. иск-во. **М. религ. иск-ва:** сокровища собора и церквей Мехико, ювелирные изделия колон. периода, мекс. и европ. живопись. **Музей Диего Риверы** (в Анаукальи), осн. в 1964: мекс. древности из собр. Риверы. **Музей Фриды Кальо** (осн. в 1958; нар. иск-во, творчество Д. Риверы и Ф. Кальо).

К Ю. от М.— Сочимилько (Xochimilco) — живописный г. с каналами: **мон. Сан-Бернардино** (осн. в 1535; ц., 1543—46, соединена аркбутаном с часовой башней, купол 18 в., скульптура 16 в., скамьи хора — ок. 1670); капелла Росарио (1786); ресторан (1958, арх. Х. Альварес Ордоньес, инж. Ф. Кандела). К Ю.-В. от М.— Тлальманалько (Tlalmanalco): мон. 16 в.

(порталы — 1591, скульптура, фрески; резьба «капеллы для индейцев» с ацтекскими мотивами, ок. 1560). К З. от М. — Калистлауака (Calixtlahuaca): пирамиды, круглый в плане «Храм Кецалькоатля», «Храм Тлалока». К Ю.-З. от М.— ацтекский скальный храм в Малинальо (Malinalco). К С. от М.—**пирамида в Тенаюке** (см. *Ацтеки*; пл. 62 *м*×50 *м*, выс. 19 *м*). К С.-В. от М.—ацтекский комплекс в Уэшотле (Huexotla; стены и руины пирамид), мон. Сан-Антонио в Тескоко (Texcoco, 16 в.).

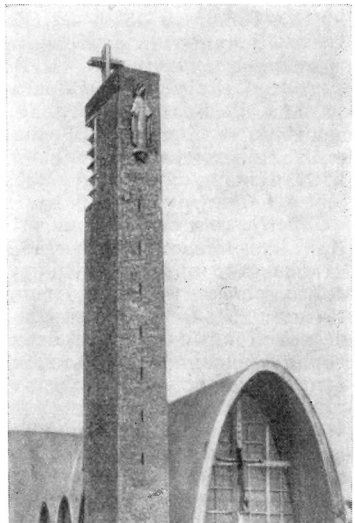
Лит.: Marroqui J. M., La ciudad de México, v. 1—3, México, 1900—1903, González Obregón L., Las calles de México, México, 1941; Toussaint M., La catedral de México y el Sagrario Metropolitano, México, 1948; Romero Flores J., México. Historia de una gran ciudad, México, 1953; La ciudad de México, «Artes de México», 1964, № 53—54.

МИ́ТЛА (Mitla) — центр культуры *сапотеков* (см.) и миштеков (10—15 вв.) на терр. шт. Оахака. Комплекс дворцовых зданий без пирамид. оснований. В гл. ансамбле — храм с колоннами. Геометрич. узоры (ступенч. меандр, ромбы) из облицовочных плиток (более 100 тыс. в осн. зданиях М.— «**Дворце правителя**» и др.). На некоторых внутр. стенах — сграффито (божества, мифологич. животные).

Лит.: Parsons E. C., Mitla. town of the Souls, Chi., 1936.

МО́НТЕ-АЛЬБА́Н (Monte Albán) — крупнейший центр Юж. Мексики в 10 в. до н. э.—нач. 16 в. н. э. на терр. шт. Оахака. Культура *сапотеков* (позже — миштеков), влияние *ольмеков*, *майя*, теотиуаканцев и, возможно, *тольтеков* (см.). Гл. комплекс зданий—на выровненной горной вершине: в центре — большая пл., окруж. 4 платформами (служили базами зданий); «стадион» для игры в мяч, храмы, обсерватории, подземные гробницы с росписями. Рельефы с изображением танцоров (8—4 вв. до н. э.), мелкая пластика (погребальные урны с изображениями божеств); в **гробнице № 7** найдены лучшие образцы др.-мекс. золотых изделий.

Монтеррей. Церковь Ла Пурисима. 1946—47. Архитектор Э. де ла Мора.



МОНТЕРРЕ́Й (Monterrey) — г., адм. центр шт. Нуэво-Леон, 2-й (после Мехико) пром. центр страны. Осн. в 1546. Собор (1630—1800, арх. с 1796— Ж. Кузé). **Овиспадо** (епископат; 1785—90; компактный объём на высоком цоколе; портал с эстипите). Паласио Муниципаль (1853), Паласио де Гобьерно (1908). Политехнический институт и церковь Ла Пурисима (1946—47) — оба Э. де ла *Мора*. Товарные склады (1950, арх. Р. Фернандес, инж. Ф. *Канделa*).

Музей «Arte A. C.»: мекс. живопись 20 века.

МОРЕ́ЛИЯ (Morelia)—г., адм. центр шт. Мичоакан. Осн. в 1541 (под назв. Вальядолид). М. сохранила планировку (16 в., Х. Понсе) и облик колон. времени: дома из розового кам. с плоскими крышами и кам. балконами, фонтаны, акведук (254 арки, 1785—89). Мон.: Сан-Франсиско (1541—1610; ц. с цилиндрич. сводом, резной портал — 1610), Сан-Агустин (1566—1650; ц.— 16—17 вв.; клуатр —17 в.). **Собор** (1640—1705, проект В. Барросо де ла Эскайола, строители—Х. де Сильва, Х. де Сепеда, Л. Дуран): 3-нефная базилика с трансептом и куполом, цилиндрич. своды на столбах с пилястрами; портал и завершения башен (1742—44) с изящными пилястрами и медальонами. Церкви (с чёткой ордерной композицией фасадов): Сан-Хуан (1696), Гуадалупе (1708; внутри сплошная резьба); Сан-Диего (1716); Лас Катаринас (1729—37) и Лас Росас (1757) со сдвоенными порталами; Лас Капучинас (1732—45), Ла Мерсед (1736—63), Ла Компаньия (1762, с коллегией, располож. вокруг неск. дворов), Сан-Хосе дель Ка́рмен (1766). **Семинария** (ныне Паласио де Гобьерно; 1732—70; многочисл. дворы), табачная ф-ка (ныне ратуша; 1781); Школа изящных иск-в (начата в 1690) и исправит. тюрьма (1758) с резными порталами. Отель (1930-е гг., М. *Пани*).

Краеведч. музей Мичоакана, осн. в 1886: археологич. и этнографич. колл. (лаки, маски, керамика и др.).

К Ю.-З. от М.— Цинцунцан (Tzintzuntzán): руины и скульптура тарасков, **францисканский мон.** 16 в. (ц., ныне приходская, дер. потолок, резной портал; «капеллы для индейцев» — Сан-Камило и «Госпитальная», 1612; в атрио — кам. крест 16 в.).

Этнографич. и археологич. м., осн. в 1944.

Лит.: Liaño Pacheco A. M., La catedral de Morelia, «Arte en América y Filipinas», Sevilla, 1936, № 2; Benítez F., Morelia, México, 1948.

ОАХА́КА (Оахаса) — г., центр одноим. штата. Осн. в 1522 в обл. сапотеков и миштеков. Сохранил прямоуг. сеть улиц (план А. Гарсиа Браво, 16 в.), массивные одноэтажные дома из зеленоватого кам. с резными порталами, железными решётками на окнах и балконах, фасады церквей с чёткой ордерной композицией, статуями в нишах, рельефами, плоской резьбой. **Собор** (осн. в 1535, нынешнее здание — 1702—28, освящён в 1733): 5 нефов, 2 ряда капелл, купол, облицов. изразцами. **Мон. Санто-Доминго** (осн. в 1535) — огромный комплекс: ц. (1575—1608, Э. Каварокас), клуатр (16 в.); богатейшая резьба по стуку в ц. (1657) и капелле Росарио (1724—31); фрески 16 в. Церкви: Ла Мерсед (начата в 1633; перестроена в 1791, И. Эскалера; неф и боковые капеллы с 8-гранными куполами), **Ла Соледад** (1682—90; зап. фасад с 2 мощными контрфорсами — 1689), Сан-Фелипе Нери (ок. 1720—30), Сан-Агустин (1722), Ла Компаньия (после 1727), Сан-Франсиско (1733—35).

Краеведч. музей О., осн. в 1933: археологич. и этнографич. колл. (в т. ч. золото из *Монте-Альбана*).

Лит.: García Granados R., MacGregor L., La ciudad de Oaxaca, México, 1933; Arroyo E., El monumental convento de Santo Domingo de Oajaca, Oajaca, 1955.

ПАЛЕ́НКЕ (Palenque) — политич. и культурный центр *майя* (см.; 7—8 вв.) на терр. шт. Чиапас. **Дворец** (пл. 92 *м*×68 *м*) — группа зданий, располож. вокруг 2 больших и 2 малых дворов, кв. в плане башня; «Храм Солнца», «Храм Креста», **«Храм надписей»** (в толще его пирамиды в 1952 обнаружено помещение с ложным сводом, барельефами на стенах и саркофагом в центре). Все здания богато украшены стуковыми рельефами.

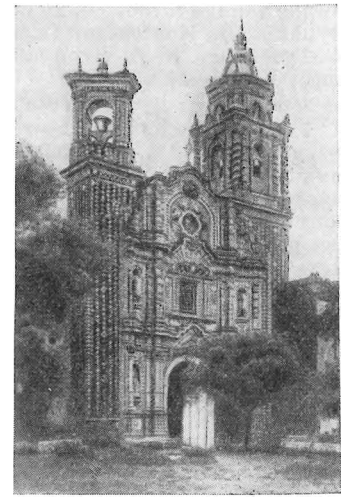
Лит.: Castellanos Mellanes E., Monografía de Palenque, México, 1951; Sejourné L., Palenque, una ciudad maya, México, 1952.

ПУЭБЛА (Puebla) — г., адм. центр одноим. штата. Осн. в 1531 (под назв. Пуэбла-де-лос-Анхелес), сохранил живописный облик, прямоуг. сеть улиц (план А. Камачо, 16 в.), жилые дома и 86 церквей, украш. полихромными изразцами и резьбой, парки и фонтаны колон. периода. **Собор** (заложен в 1536, новый проект — 1555—58; осн. постройка — 1555—1649, Ф. Бесерра, см.

Перу, и др.): 3 нефа, 2 ряда боковых капелл; зап. портал — 1649—64, Ф. Гутьеррес, сев. — 1690, К. Гарсиа де Дуранго; башни с пилястрами, сев.— 1678, К. Гарсиа де Дуранго, юж.— 1731—68, М. Вальехо; купол, облицов. изразцами,— 1-я пол. 17 в., П. Гарсиа Феррер; кессониров. своды — цилиндрич. в гл. нефе, купола — в боковых; в хоре — резьба, 1697, М. де ла Крус, скамьи — 1719—22, П. Муньос, портал — 1720, Д. де ла Сьерра; гл. ретабло — 1649, Л. Мендес по рис. Х. Монтаньеса (см. *Испания*), алтарь — 1819, М. *Тольса́*, Х. Мансо. Мон.: **Санто-Доминго** (осн. в 1533; ц., 1571—1611, Ф. Бесерра и др., резьба местной школы на аттике и в интерьере, ретабло — 1688—90, П. Мальдонадо; капелла Росарио, 1596, Ф. Гутьеррес, богатейшая резьба по стуку в интерьере — 1650—90, ретабло из белого алебастра — ок. 1650), **Сан-Франсиско** (осн. в 1532; ц., боковой портал —ок. 1538, готич. свод — ок. 1551—70, зап. фасад — 1743—67, с кам. эстипите на фоне кирп. стены с изразцовыми панно), Сан-Агустúн (ц., 1612—29), Ла Мерсед (ц., 1627—58). Церкви: Сан-Фелипе Нери (Ла Конкордия; 1670—76, К. Гарсиа де Дуранго), Сан-Христóваль (1676—87), **Гуадалупе** (1694—1714; декор — 1758, Л. Осорио; кам. резной портал на фоне зигзагообр. узора изразцов; купольная капелла Лос Долорес, 1738), Лас Капучинас (1703), **Ла Компаньúя** (1746—67, Х. М. де Санта-Мария; башни — 1804—12; 3 нефа, 3-арочный фасад; двор коллегии — в строгих классич. формах), Санта-Каталина (сер. 18 в.), **Нуэстра Сеньора де ла Лус** (1761—1820; фасад из кирп. с изразцовыми панно), Сан-Хосе (1776; капелла Саграрио — 1706), Сан-Маркос (1797—1836). Капеллы: Лас Госас (1736), Эль Кáрмен (ок. 1750). **«Дом убийцы зверя»** (16 в., резные панно ворот), дом декана (1580), дома на ул. Сан-Агустин (16 в.) с порталами «платереско», дворец губернатора (1647, из оникса), «дом Аистов» (1687), **дом каноника Д. Пелаэса** (позднее АХ; начат в 1687, фасад в классич. формах с изразцами); дома 18 в. с изразцами и козырьками на консолях — дом на ул. Равосо, Каса де Гавито, Каса де Телеграфос, **«Каса де Альфеньике»** (ныне музей штата; ок. 1760—90, А. де Санта-Мария Инчáурреги; богатейший декор фасада и двора), Каса де лос Муньекос (ок. 1792); Коллегия Сан-Панталеон (после 1745), б-ка Палафокса (1773), театр (1790), рынок «Виктория» (нач. 19 в.), ратуша (конец 19 в., Ч. Холл). Обществ. центр (1935) с летним театром, спорт. залом, бассейном и др., Мемор. центр (Г. Россель, А. Заблудоски) с жел.-бет. куполом гл. зала, клиника (А. *Прието*). Пам. И. Сарагосе (1896, Х. Ф. Контрерас).

Краеведч. музей Санта-Мóника (в мон. Санта-Моника, 1686), осн. в 1940: религ. иск-во. **Музей иск-ва «Х. Л. Бельо-и-Гонсалес»** (J. L. Bello y González), осн. в 1938: керамика П., лаки, мебель, европ. и мекс. живопись 17—18 вв. **Музей шт. Пуэбла**, осн. в 1926: иск-во нахуа, исторические картины, народные костюмы. **Гал. АХ:** мекс. живопись.

К З. от П.— Ч о л у л а (Cholula, древний Ч о л о л ь я н: тольтекская **пирамида**, крупнейшая в М., дл. основания 440 *м*, выс. 77 *м*, на вершине — ц. Вирхен де лос Ремедиос, 1554, выстроена заново в 1874, кам. крест — 1666; **мон. Сан-Габриель**, осн. в 1529: ц., 1549—52, креп. типа с готич. сводом, в клуатре — фрески 1530, в атрио — кам. крест 1668, капеллы «поса», «Корол. капелла» для индейцев — ок. 1540, освящена в 1581, типа колонной мечети, с аркадами на колоннах, 49 куполков — позднейшие), **ц. Санта-Мария в Тонанцинтле** (Tonantzintla; ок. 1700; зап. фасад и верх башни с шахматным узором изразцов; внутри — сплошная резьба по стуку), **ц. Сан-Франсиско в Акатепеке** (Acatepec; ок. 1730—67; богатая пластика фасада, украш. изразцами; маврит. формы арок в ограде и над порталом; юж. башня — 2-ярусная с резьбой, сев.—звонница с изразцами; внутри — резьба по стуку). К Ю.-З. от П. — А т л и с к о (Atlixco; **францисканский мон.**, осн. в 1579, купольная капелла Росарио; ц. Ла Мерсед, около 1700). К С.-З. от П. — У э х о ц и н г о (Huejotzingo; **францисканский мон.**, 1529—50, Х. де Аламеда: ц. креп. типа с готич. сводом, гл. ретабло — 1586, резные порталы; клуатр, капеллы «поса» — 1550, с рельефами; фрески, ок. 1550—70), К а л ь п а н (Calpan; **францисканский монастырь**, 1540—1548, Х. де Аламеда; порталы ц. и «поса» с рельефами). К Ю.-В. от П.— Т е п е а к а (Тереаса; **францисканский монастырь**, осн. в 1530; ц., 1543—80, крепостного типа с готическим сводом, клуатр; 8-угольная башня «Рольо» романского типа, до 1580).



Пуэбла. Церковь Сан-Франсиско в Акатепеке. Около 1730—67.

Лит.: M a r t í n e z A., Puebla, colonial relicarium of America, Puebla, 1939; R o j a s P., Tonantzintla, México, 1956; G a r c í a G r a n a d o s R. y M a c G r e g o r L., Huejotzingo. La ciudad y el convento franciscano, México, 1934; M a z a F. d e l a, La ciudad de Cholula y sus iglesias, México, 1959.

САКАТЕ́КАС (Zacatecas) — г., центр одноим. штата. Осн. в 1546—48 в узкой долине при серебр. рудниках. Крутые узкие ул. расположены в беспорядке, дома из красноватой адобы с плоскими крышами, без окон (помещения открываются во внутр. дворы). Церкви из розового и ярко-красного кам. с тяжёлой, сочной резьбой. **Собор** (1612—25, Ф. Хименес): 3 нефа, цилиндрич. своды с декор. нервюрами, столбы с дорич. полуколоннами; зап. фасад со сплошной резьбой — 1734—52; башни — 1782 и 1906. Церкви: Гуадалупе (1721), Ла Компаньúя (ныне Санто-Доминго; 1746—49). Капелла Нуэстра Сеньора де Патросиньо (**«Ла-Буфа»**; 18 в.; зап. фасад с кружевной резьбой). Мон. Сан-Агустин (2-я пол. 18 в.; гал. двора с арками разной формы).

Лит.: Carrera Stampa M., Zacatecas, 2 ed., México, 1951.

САН-ЛУИ́С-ПОТОСИ́ (San Luis Potosí) — г., центр одноим. штата. Осн. в 1529 в горах близ серебр. рудников. Прямоуг. сеть улиц. **Собор** (осн. в 1596, нынешнее здание — 1670—1737): 3 нефа, цилиндрич. своды; в 1855—66 превращён в зальную ц. Церкви (с витыми колоннами, эстипите, вычурной резьбой): Сан-Франсиско (1686—1700), капелла Лорето (ок. 1700), Сан-Севастьян (1708—43), Сан-Мигелито (1733), **Эль Кáрмен** (1749—64; 3-ярусный зап. фасад с эстипите), Сан-Агустин (1750), **Нуэстра Сеньора де Арáнсасу** (1690—1750; в интерьере — столбы в виде гигантских эстипите), Гуадалупе (1772—1801). Присутств. места (1770—1816), Ст. епископат (18 в.). Театр «Аларкон» и фонтан **Каха де Агуа** (оба — рубеж 18—19 вв., Ф. Э. *Тресгеррас*, классицизм). Вокзал с росписями Ф. Леаля (1943).

Лит.: M e a d e J., San Luis Potosí ..., México, 1941.

САН-МИГЕ́ЛЬ-ДЕ-АЛЬЕ́НДЕ (San Miguel de Allende) — г. в шт. Гуанахуато. Осн. в 1542, расцвет—в 18 в. Ораторий Сан-Фелипе Нери (1714) и капелла Санта-Каса де Лорето (1735) с обильной плоской резьбой на фасадах и в интерьере; ц. Ла Салуд (конец 18 в., портальница с конхой и эстипите). **Мон. Сан-Франсиско** (осн. в 1-й пол. 17 в., перестроен с 1779; на фасаде ц.— ювe-

лирно тонкие эстипите). Ц. Сан-Мигель (псевдоготика) и купол ц. Ла Консепсьон (классицизм) — 1-я пол. 19 в., С. Гутьеррес. В ун-тской школе изящных иск-в — росписи Д. *Сикейроса*.

Лит.: M a z a F. d e l a, San Miguel Allende..., México, 1939.

ТА́СКО (Tasco, Taxco) — г. в шт. Герреро. Осн. в 1529, расцвет — в 18 в. в связи с добычей серебра. Заповедник арх-ры колон. времени: извилистые крутые живописные улицы, дома с черепичными крышами и резными порталами, фонтаны. **Ц. Санта-Приска - и- Сан-Севастьян** (1751—58, Д. Дуран Берруэкос, Х. Кавальеро): лат. крест в плане; стройные пропорции и изысканный декор башен и портала; интерьер с 12 ретабло. **Дом Вильянуэва** (т. н. дом Гумбольдта; 16 в., декор — 1740), дом Борда (1759).

Лит.: T o u s s a i n t M., Tasco, México, 1931.

ТАХИ́Н (Tajín) — культ. центр *тотонаков* (см.; 8—12 вв.) на терр. шт. Веракрус. Многочисл. храмы-пирамиды (**«Храм с нишами»** — 7 ступеней, украш. 365 нишами, в к-рых были статуи божеств). Большой «стадион» для игры в мяч, украш. рельефными изображениями божеств. Мелкая пластика.

ТЕОТИУАКА́Н (Teotihuacán) — крупнейший культурный центр Мекс. нагорья (2 в. до н. э. — 9 в. н. э., культура прото-нахуа, или теотиуаканская) на терр. шт. Мехико. Терр. развалин — св. 10 *км*². Осн. здания — вдоль прямой «Дороги мёртвых» (св. 2 *км* с С. на Ю.): у сев. конца — **«Пирамида Луны»** (пл. 150 *м* × ×200 *м*, выс. 42 *м*) с комплексом храмовых зданий у подножия, далее — «Храм Земледелия» (с фресками: сбор урожая, возделывание растений и т. д.),«Храм Тлалока», **«Сьюдадела»** («Храм Кецалькоатля» — гигантская платформа, 240 *м* × 200 *м*, со ступенч. пирамидой, скульпт. головы змей); к В. от «Дороги мёртвых» — **«Пирамида Солнца»** (пл. основания 240 *м* × 250 *м*, выс. 67 *м*).

Археологич. музей Т., осн. в 1922: археологич. и этнографич. пам. долины Т.

В долине Т.—А к о́ л ь м а н (Acolman) с **мон. Сан-Агустин** (1539—60): ц. креп. типа с нервюрным сводом в пресвитерии (1557—60) и с порталом «платереско» (1560). Клуатр (1550—60). В ц. и клуатре—фрески (ок. 1560). В атрио — кам. крест и «капелла для индейцев».

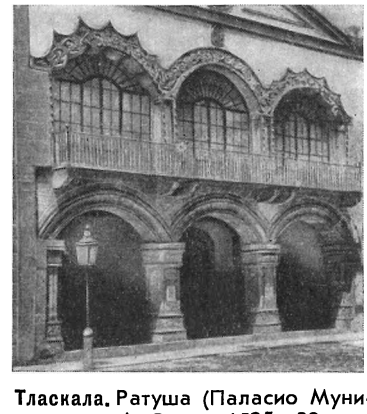
Лит.: Teotihuacán, Guía oficial, [México, 1956]; T o u s s a i n t M., Acolman. México, [1948], 2 ed., 1951.

ТЕПОЦОТЛА́Н (Tepotzotlán) — г. в шт. Мехико. Краткий расцвет Т. связан с деятельностью в нём иезуитов (с 1582), построивших комплекс Коллегии (1606—1762): залы, кельи, аудитории, капеллы и др., сгруппиров. вокруг 5 дворов с гал.; **ц. Сан-Мартин** (1670—82), лат. крест в плане; зап. фасад и башня (1760—62), так же как многочисл. ретабло (1755—58),— шедевры «ультрабарокко», украш. сложнейшими эстипите; капеллы — Лорето (1679—80, пышный декор — 1761) и Сан-Хосе (1738). Живопись М. *Кабреры* и др.

Нац. музей вице-королевства (в б. Коллегии), осн. в 1964: арх.-художеств. ансамбль Т.

Лит.: W u t h e n a u A., Tepotzotlán, México, 1940; G a n t e P. C. de, Tepotzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos, México, 1958.

ТЛАСКА́ЛА (Tlaxcala) — г., адм. центр одноим. штата. Осн. в 1521 на месте древнеиндейского г. Прямоуг. сеть улиц. **Ратуша** (Паласио Муниципаль; ок. 1525—39; ворота и 2 яруса арок фасада — «мудехар»). **Мон. Сан-Франсиско** (осн. в 1521/26; в ц.—дер. потолок «мудехар»; в «капелле для индейцев» — нервюрный свод, до 1539; клуатр). На холме близ г. — **ц. Санта-Мария де Окотлан** (ок. 1745—60): зап. портал-ниша с эстипите и верх башен — из белого кам. с тонкой резьбой; основания башен облицованы 6-гранным кирпичом; в 8-угольной ризнице — сплошная резьба по стуку (Ф. Мигель). Церкви — приходская (зап. фасад, облицов. фигурным кирпичом) и Сан-Николас (портал-ниша с резьбой и эстипите) — конец 18 в.



Тласкала. Ратуша (Паласио Муниципаль). Около 1525—39.

ТУ́ЛА (Tula) — г. в шт. Идальго. Древний T o л ь я н — политич. и культурный центр *тольтеков* (см.; 10—12 вв.). «Храм бога утренней звезды» на 5-ступенчатой пирамиде, «Пирамида Солнца», «стадион» для игры в мяч и др. Гигантские статуи воинов (служили атлантами портика), фризы с изображением орлов, ягуаров, змей и др., статуя Чакмоля, алтари с рельефами (черепа, скрещенные кости и др.), фигурная керамика. Францисканский мон. (1550—53, А. де Сан-Хуан).

Лит.: K u b l e r G., Chichén Itzá y Tula, México, 1961.

УШМА́ЛЬ (Uxmal) — политич. центр *майя* (см.; 10—12 вв.) на терр. шт. Юкатан. Влияние тольтекской культуры. **«Дом правителя»** (24 комнаты, богатое скульпт. убранство, мозаичный фриз из 20 тыс. отд. частей), «Дом волшебника» (на пирамиде выс. 30 *м*), «Дом черепах», «Дом карлика» (портал в виде пасти змеи), «Голубятня», **«Женский мон.»** (комплекс зданий вокруг большого двора).

ЧИЧЁН-ИЦА́ (Chichén Itzá) — политич. и культурный центр *майя* (см.; 9—12 вв.) на терр. шт. Юкатан. Влияние тольтекской культуры. **«Храм воинов»** (на невысокой 4-ступенч. пирамиде; ложные своды поддерживались 4 рядами колонн); около него — **«Группа тысячи колонн»** (руины 4 колоннад — гигантский прямоугольник с пл. в 2 *га* в центре). Центром г. был **«Храм Кукулькана»** («Кастильо»; 9-ступенч. пирамида

Таско. Церковь Санта-Приска-и-Сан-Севастьян. 1751—58. Вид на западный фасад и купол.

Тепоцотлан. Церковь Сан-Мартин. Западный фасад. 1760—62.

выс. 24 *м* с широкой лестницей на каждой из сторон). «Храм стенных панелей», обсерватория «Караколь», «Храм утренней звезды», «Красный дом», «Акаб Циб», «Женский мон.», «Церковь», «Гробница верхового жреца», 7 «стадионов» для игры в мяч (в т. ч. большой «стадион» с «Храмом ягуаров»). В «Храме воинов» и «Храме ягуаров» — стенные росписи. Статуи божеств, рельефы, произведения мелкой пластики и художественного ремесла.

Лит.: Chichén Itzá, [México, 1955].

ЯШЧИЛА́Н (Yaxchilán) — центр культуры *майя* (см.; 2—8 вв.) на терр. шт. Чиапас. Многочисл. пам. арх-ры и скульптуры (гл. обр. рельефы в зданиях).

АРХИТЕКТОРЫ. ХУДОЖНИКИ

АРРЬЕ́ТА (de Arrieta), Педро де (ум. 1738, Мехико) — архитектор. С 1691 — арх. в Мехико, с 1694— арх. инквизиции, с 1720 — гл. мастер собора в Мехико. Представитель барокко 18 в. Работы: в *Мехико*.

АТЛЬ (Atl), доктор — псевдоним Х. *Мурильо*.

БЕЛЬТРА́Н (Beltrán), Альберто (р. 22. III. 1923, Мехико) — график. Уч. на курсах прикл. графики при АХ и в школе прикл. иск-ва (1938) в Мехико. С 1944— член, в 1958—59 — председатель Мастерской нар. графики (МНГ). Произв.: плакат Нац. конгресса сторонников мира (1951), цикл «Автобус бедняков» (1954)— гр. на линолеуме; илл. к произв. Г. Гейне, П. Неруды и др., газетные рис., эскизы для керамики.

ВЕЛА́СКО (Velasco), Хосе Мария (6.VII. 1840, Темацкальсинго, шт. Мехико — 25.VIII.1912, Мехико)— живописец. Уч. у П. Клавé и Э. Ландесьо в АХ Сан-Карлос в Мехико (с 1858; в 1868—1902 — проф. там же). Посетил Францию и др. европ. страны (1889) и США (1892). Автор пейзажей и цв. литографий (флора М.). Произв.: «Окрестности Мехико» (1866), «Долина Мехико» (1875 и 1891), «Мексика» (1877), автопортрет (1894), «Вулкан Ситлальтепетль» (1897) — все в М. совр. искусства, Мехико; «Метлакский мост» (1881), «Оахака» (1887), «Поместье Чимальпа» (1893).

Лит.: Encina J. de la, El paisajista José María Velasco (1840—1912), [México, 1943]; José María Velasco. Catálogo de la exposición, México, 1944.

ВИЛЬЯГРА́Н ГАРСИ́А (Villagrán García), Хосе (р. 22.IX.1901, Мехико) — архитектор. Окончил Нац. школу арх-ры в Мехико (1923; там же проф. с 1924, директор в 1933—35). Основоположник мекс. функционализма. Работы: в *Мехико*.

Соч.: Apuntes para el estudio, «Arquitectura», México, 1939—43, №№ 3, 4, 6, 8, 12; Ideas regentes en la arquitectura actual, «Arquitectura», México, 1954, t. X, № 48; Meditaciones ante una crisis formal de la arquitectura, «Cuadernos de arquitectura», 1964, № 4.

Лит.: «Arquitectura», México, 1956, t. XII, № 55; «Cuadernos de arquitectura», 1962, № 4.

ГАРСИ́А БУ́СТОС (García Bustos), Артуро (8.VIII. 1926, Мехико) — график и живописец. Уч. в Мехико в АХ, школе «Ла Эсмеральда», у Д. *Риверы*, на курсах арх-ры Нац. подготовит. школы. Основатель группы «Молодые революц. художники», влившейся в 1945 в МНГ. В 1953 работал в Гватемале, в 1957 посетил СССР. Произв.: росписи школы в Темиско (шт. Морелос, 1948), серия гр. на линолеуме «Свидетельство о Гватемале» (1957).

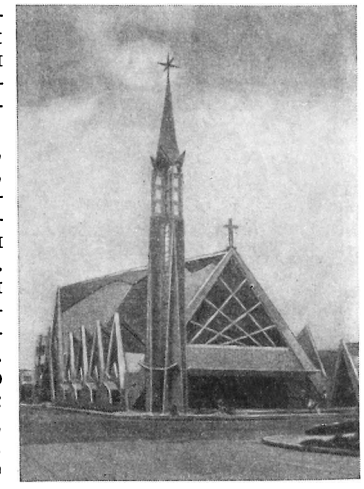
ГЕРРЕ́РО-И-ТО́РРЕС (de Guerrero y Torres), Франсиско Антонио де (ок. 1740, Гуадалупе, Мехико — 1792) — архитектор. С 1774 — гл. мастер Корол. дворца, собора и арх. инквизиции. Гл. представитель позднего этапа барокко. Работы: в *Мехико*.

ГОЙТИ́Я (Goitia), Франсиско (р. 1884, Фреснильо, шт. Сакатекас) — живописец и график. Уч. в АХ в Мехико (1882—1904) у А. Фабреса, в Испании (1905—08) и Италии (1909—12). В 1912 присоединился к революц. армии Ф. Вильи. Работал как этнограф и археолог (Теотиуакан, 1918—25, Оахака, 1925). Один из руководителей Нац. фронта пластич. иск-в. Произв.: «Старик на куче грязи» (1916), «Повешенный» (пастель, 1917), «Отче Иисусе Христе» (1927) — все в М. совр. иск-ва, Мехико.

Лит.: Nicholson J., Francisco Goitia..., «The Studio», L., 1959, v. 158, № 796.

КАБРЕ́РА (Cabrera), Мигель (27.II.1695, Тлалистак, шт. Оахака — 16.V.1768, Мехико) — живописец. Индеец-сапотек. С 1719 работал в Мехико, организовал большую мастерскую (ученики — Х. П. Морлете Руис, И. М. Барреда, Х. де Альси́вар и др.), писал религ. картины и портреты. Произв.: портреты Хуаны Инес де ла Крус (1750) и М. А. де Ортигоса, «Св. Иосиф» — все в Нац. музее истории, Мехико; автопортрет (Гал. живописи и скульптуры Сан-Карлос, Мехико); циклы религ. картин для церквей Ла Професа и Санто-Доминго в Мехико (1756—57), мон. в Тепоцотлане (1756—57).

КАНДЕ́ЛА (Candela), Феликс (р.27.I.1910, Мадрид) — инженер-архитектор. Окончил Высшую школу арх-ры ун-та в Мадриде (1935). Участник гражд. войны в Испании. С 1939 живёт в М. Работает самостоятельно и совм. с др. арх. (как автор конструкций). Работы: в *Мехико*, *Монтеррее*, *Куэрнаваке*, *Акапулько*, «Монумент» на озере Текескетенго(1957—59, совместно с архитекторами Г. Росселем и М. де ла Роса).



Ф. Кандела. Церковь Ла Вирхен Милагроса в Мехико. 1954.

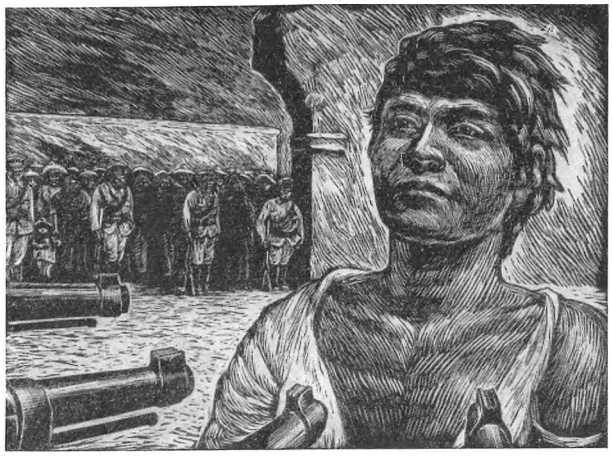
Соч.: Simple concrete shell structures, «Journal of the American Concrete Institute», Detroit, 1951, t. 23, № 4, pt 1; Las cubiertas laminares en la arquitectura industrial, «Espacios», México, 1951, № 7; Les voûtes minces et l'espace architectural, «L'architecture d'aujourd'hui», Boulogne, 1956, № 64, mars.

Лит.: Campbell B., Felix Candela, «Concrete Quarterly», L., 1959, № 42, July — Sept.; «Cuadernos de arquitectura», 1961, № 2; Faber C., Candela. The shell builder, N. Y., 1963.

КУСТО́ДИО ДУРА́Н (Custodio Durán), Мигель (1700—44) — архитектор. Представитель барокко 18 в. Работы: в *Мехико*.

ЛА́СО (Lazo), Карлос (19.VIII. 1914, Мехико —1955, там же) — архитектор. Окончил Нац. школу арх-ры в Мехико (1939), изучал град-ство в США и Канаде. Автор общественных зданий и комплексов, проектов планировки Тампико и др. городов. Работы: в *Мехико*.

МЕ́НДЕС (Méndez), Леопольдо (р. 30. VI. 1902, Мехико) — график и живописец. Уч. в АХ в Мехико (1917—20) и в Школе на открытом воздухе в Чималистаке (1920—22). С 1926 работает как гравёр. Руководитель секции пластич. иск-в Министерства просвещения (1932), член-учредитель Лиги революц. писателей и худож. (ЛРПХ; 1933—37) и МНГ (1937), её многолетний руководитель. Участник Всемирных конгрессов сторонников мира (1948 и 1953), лауреат Международной премии Мира (1953). Произв.: росписи — в Нац. графич. мастерских (1936—57, совм. с П. *О'Хиггинсом*, А. Сальсе, Ф. Гамбоа) и женской клинике № 1 (1946, совм. с П. О'Хиггинсом) — обе в Мехико; серия «Во имя Христа» (7 литогр., 1939); гр. на линолеуме — 7 листов для



Л. Мендес. „Казнь". Гравюра на линолеуме к фильму „День жизни". 1949.

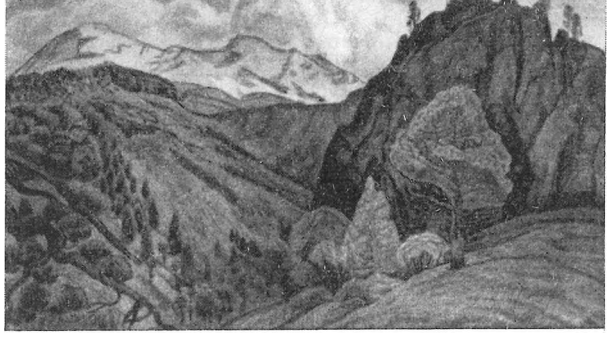
альбома «Мексиканская революция» (1947), циклы гр. к фильмам «Рио Эскондидо» (1948), «Крестьянская девушка» (1948), «День жизни» (1949), «Шаль Соледад» (1950); портрет Х. Г. Посады (1957); илл. к «Случайным мелодиям» Х. де ла Кавада (1944).

Лит.: Левитин Е. С., Леопольдо Мендес, в сб.: Современное изобразительное искусство капиталистических стран, М., 1961; 25 prints by Leopoldo Méndez, México, 1943.

МО́РА, Мора-и-Паломар (de la Mora y Palomar), Энрике де ла (р. 1907, Гуадалахара)—архитектор. Окончил Нац. школу арх-ры в Мехико. Работы: в *Мехико* и *Монтеррее*.

МУРИ́ЛЬО (Murillo), Херардо (3.X.1875, Гуадалахара — 1964) — живописец, художеств. деятель, искусствовед, этнограф, вулканолог. Уч. в Гуадалахаре (1890), АХ в Мехико (до 1896); в 1896—1904 жил в Риме (где получил степень доктора философии), Париже и Мадриде. С 1902 работал под псевдонимом доктор Атль. Основатель «Художеств. центра» в Мехико (1910). В 1911—14 находился в Европе; вернувшись, издавал газету «Авангард» (1915), руководил революц. художеств. молодёжью, организовывал рабочие батальоны. Возглавлял секцию пластич. иск-в Министерства просвещения (1930). Автор пейзажей, портретов, стенных росписей. Произв.: «Вулкан Истаксиуатль» (1933), автопортрет (1938), «Долина Мехико» (1940) — все в М. совр. иск-ва, Мехико.

Х. Мурильо (доктор Атль). „Вулкан Истаксиуатль". 1933. Музей современного искусства. Мехико.



Соч.: в *лит.* при очерке.

Лит.: Luna Arroyo A., El Dr. Atl. Paisajista pura. Sinopsis de su vida y su pintura, México, 1952.

ОБРЕГО́Н САНТАСИ́ЛЬЯ (Obregón Santacilla), Карлос (5.XI.1896, Мехико — 1961, там же) — архитектор. Уч. в Нац. школе арх-ры (1910—15) и АХ (1916—20) в Мехико. Представитель «традиционализма». Произв.: мекс. павильон и пам. Куаутемоку на выставке в Рио-де-Жанейро (1922, совм. с К. Тардити), обществ. здания и памятники в *Мехико*.

Соч.: El maquinismo, la vida y la arquitectura, México, 1939; El monumento a la Revolución, México, 1960; также в *лит.* при очерке.

О'ГО́РМАН (O'Gorman), Хуан (р. 6.VII.1905, Койоакан, Мехико) — архитектор и живописец. Окончил Нац. школу арх-ры (1926). Руководил отд. стр-ва Министерства просвещения (1932—35), с 1932 — проф. политехникума в Мехико. Представитель функционализма, с сер. 20 в. увлёкся идеями «органич. арх-ры». Арх. работы: обществ. здания в *Мехико*, дома С. К. О'Гормана (1929), Д. Риверы (1930—31), Х. О'Гормана (1956), там же; 20 зданий школ (1932—35); б-ка «Гертрудис Боканегра» в Па́цкуаро, шт. Мичоакан (с фресками «История Мичоакана», 1941—42). Живопись: монумент.— фрески в аэропорте Мехико (1936—38, уничтожены в 1939, кроме «Истории авиации», 1937, ныне в М. совр. иск-ва, Мехико), мозаика из камней, смальты и стёкол с подкраской на фасадах б-ки в Ун-тском городке (1952, пл. 34,9 *м* × 13,9 *м*) и Министерства путей сообщения (1954, совм. с Х. *Чавесом Морадо* и др.), росписи Нац. м. истории (1959—60) — в Мехико; станковая — «Мехико» (1949), автопортрет (1950) — оба в М. совр. иск-ва, Мехико.

Соч.: El arte artístico y el arte útil, México, 1934; Arquitectura contemporánea, México, 1934.

Лит.: Cervantes E. A., Pintura de Juan O'Gorman en la biblioteca «Gertrudis Bocanegra» de Pátzcuaro, Michoacán, México, 1945.

ОРО́СКО (Orozco), Хосе Клементе (23.XI.1883, Сапотлан, шт. Халиско — 7.IX. 1949, Мехико) — живописец и график. Уч. в Мехико — в Нац. с.-х. школе (1897—99), Нац. подготовит. школе (отд. математики и арх-ры, 1904—08), АХ (1908—14). Участник революции, сотрудничал в революц. прессе (1911—15). Из-за политич. преследований в 1917—19 и 1927—34 жил в США, в 1932 путешествовал по Европе. Работал гл. обр. в Мехико и *Гуадалахаре* (где в 1949 осн. Музей-мастерская О.). Член «Синдиката» (1922—25), один из основателей мекс. школы монумент. живописи. Произв.: серия акв. «Мексика в революции» (1913—17); фрески — в Нац. подготовит. школе (1922—27) и «Каса де Асулехос» (1925) — обе в Мехико; Пром. школе в Орисаве (штат Веракрус, 1926), Помона-колледже в Клермонте (Калифорния, США, 1930), Новой школе соц. исследований в Нью-Йорке (1930—31), б-ке Бейкера Дартмут-колледжа в Хановере (Нью-Хэмпшир, США, 1932—34), Дворце изящных иск-в в Мехико (1934); аудитории Ун-та Гуадалахары (1936), Паласио де Гобьерно (1937 и 1948—49) и госпитале Каваньяса (1938—39) — все в Гуадалахаре; б-ке «Габино Ортис» в Хики́льпане (штат Мичоакан, 1940); Верховном суде (1940—41), церкви госпиталя Хесус Насарено (1942—44), Нац. м. истории (1948—49) — все в Мехико; этилсиликатная роспись «Национальная аллегория» во дворе Нац. школы учителей в Мехико (1947—48); полиптих «Пикирующий бомбардировщик» (1940, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк); картины — «Сражение» (1920), «Прометей» (1949) — обе в собр. А. Карильо Хиля, Мехико; литогр., рис., илл.

Соч.: Autobiografía, México, 1945.

Лит.: Жадова Л., Искусство Х. К. Ороско, «Искусство», 1960, № 10; Fernández J., José Clemente Orozco, México, 1942; Cardoza y Aragón L., José Clemente Orozco (Album), B. Aires, 1944, México, 1959; José Clemente Orozco. Exposición nacional..., México, 1947; Zuno J. Guadalupe, Orozco y la

ironia plástica, México, 1953; Fernández J., Orozco. Forma e idea, 2 ed., México, 1956; Reed A., Orozco, N. Y., 1956; Myers B., José Clemente Orozco, pt 1—2, México, 1958—60.

О'ХИ́ГГИНС (O'Higgins), Пабло (р. 1.III. 1904, Солт-Лейк-Сити, США) — график и живописец. Уч. в АХ в Сан-Диего (США, 1922—23), с 1924 — в Мехико (в 1925—27 — ассистент Д. *Риверы*), в 1931—32 — в Москве. В 1931, 1944—45 и 1948—49 посетил США. Член ЛРПХ (1933—37), один из основателей МНГ (1937). Произв.: литогр.; росписи в школах «Э. Сапата» (1933), «Мичоакан» (1938—39) и «Г. Рамос Милан» (1949), рынке «А. Родригес» (1934—35), Нац. графич. мастерских (1936) и женской клинике № 1 (1946, обе совм. с Л. *Мендесом*) — все в Мехико, в Союзе портовых грузчиков в Сиэтле (США, 1945); плакаты.

ПА́НИ (Pani), Марио (р. 29.III. 1911, Мехико) — архитектор. Уч. в Италии и Франции (окончил АХ в Париже). Инициатор и руководитель крупных градостроит. работ (ген. планы ряда р-нов Мехико и городов Кульякан и Масатлан в штате Синалоа, Акапулько, Мерида), разрабатывал новые типы обществ. и жилых зданий и комплексов. Работы: в *Мехико*, *Морелии*, *Акапулько*, а также ряд проектов для Каракаса (Венесуэла); экспериментальный жилой городок под Мехико (1950).

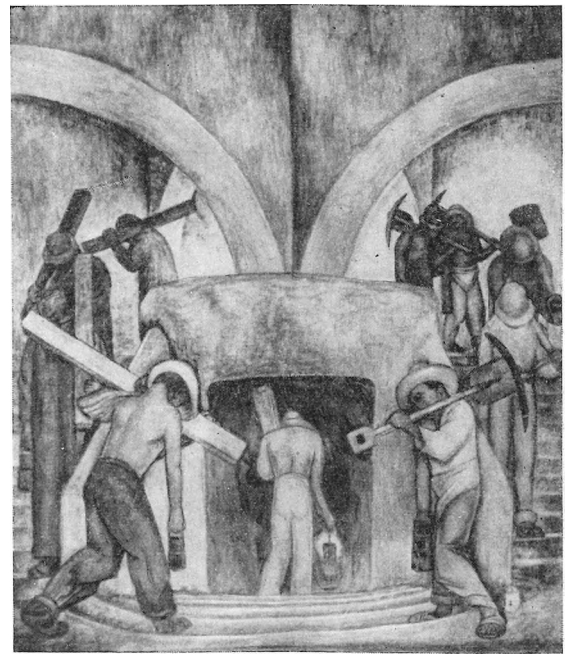
Лит.: «Arquitectura», México, 1959, t. XV, № 67.

ПОСА́ДА (Posada), Хосе Гуадалупе (2.II.1851, Агуаскальентес — 20.I. 1913, Мехико) — график. Работал в Агуаскальентесе, в 1873—87 — в Леоне (шт. Гуанахуато), с 1887 — в Мехико в издательстве А. Ванегаса Арройо, обучаясь гр. у М. Манильи. Сотрудничал во мн. газетах, создал св. 15 тыс. гр. на дер. Основоположник макс. графики 20 в.

Лит.: Бельтран А., Хосе Гуадалупе Посада, «Искусство», 1958, № 1; [Rivera D. y o], Las obras de José Guadalupe Posada, grabador mexicano, México, 1930; J. Guadalupe Posada. Catálogo de la exposición, México, 1943; Gamboa F., Posada, printmaker to the Mexican people, Chi., 1944; [Charlot J.], J G. Posada, México, 1947; [Secker H. F.], José Guadalupe Posada, Dresden, [1961]

ПРИЕ́ТО (Prieto), Алехандро (р. 1924, Мехико) — архитектор. Уч. в Нац. школе арх-ры в Мехико. Представитель функционализма. Работы: в *Мехико*, *Гуадалахаре*, *Пуэбле*, обществ. центры в Кульякане (шт. Синалоа) и Мансанильо (шт. Колима).

РИВЕ́РА (Rivera), Диего (8.XII. 1886, Гуанахуато — 25.XI. 1957, Мехико) — живописец, график, архитектор. Уч. в Мехико в АХ (1896—1902) у С. Ревуля, Х. С. Пины, Ф. Парры, Х. М. *Веласко*, в Мадриде в АХ Сан-Фернандо (1907), посетил Францию, Бельгию, Голландию, Англию (1907—08), работал в Париже между 1909 и 1921, посещая Мексику (1910), Испанию (1911, 1913), Италию (1920—21); в 1927—28 и 1955—56 посетил СССР, в 1930—34 и 1940 работал в США. Был одним из основателей «Синдиката» (1922—25), директором АХ в Мехико (1929—30), членом ЦК компартии Мексики, председателем Об-ва макс.-сов. дружбы. Один из основоположников макс. школы монумент. живописи, сложился под влиянием Х. Г. *Посады*, др.-макс., итал. ренессансной, совр. франц. и исп. живописи. Произв.: росписи в амфитеатре Боливара Нац. подготовит. школы в Мехико (энкаустика, 1922—1923); фрески — в Министерстве просвещения в Мехико (1923—29), Нац. с.-х. школе в Чапинго (штат Мехико, 1926—27), дворце Кортеса в Куэрнаваке (1929—30); Министерстве здравоохранения (1929—30), Нац. дворце (1929—35 и 1940—50-е гг.) — обе в Мехико; биржевом клубе в Сан-Франциско (1930—31), Ин-те иск-в в Детройте (1932—33), Новой рабочей школе в Нью-Йорке (1934); Дворце изящных иск-в (1934), отеле «Реформа» (1936 и 1943), Нац. кардиологич. ин-те (1943—44), отеле «Прадо» (1947—48), госпитале Ла Раса (1952—53); живопись синтетич. материалами — на фасадах театра «Инсурхентес» (1951—53, 300 *м*²), Олимп. стадиона (моз., рельеф, ацетат винила, 1952—53), в водораспределит. камере р. Лерма (полистерен, моз., рельеф, 1951—53), Макс. ин-те соц. обеспечения (1953—54) — все в Мехико; пейзаж (1911, ГМИИ), «1 мая в Москве» (1928, собр. А. Каррильо Хиля, Мехико), цикл акв., посвящ. 1 мая в Москве (1928, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк),



Д. Ривера. „Спуск в шахту". Фрагмент фрески во „Дворе труда" Министерства просвещения в Мехико. 1923.

«Продавщица цветов» (1943, собр. М. Алемана Вальдеса, Мехико), «Славная победа» (1954, ГМИИ), серия картин и акв., выполн. в СССР (1955—56); литогр., рис. Арх. работы: в *Мехико*.

Соч: The revolution in painting, «Creative Art», N. Y., 1929, v. 4, № 1; также в *лит.* при очерке.

Лит.: Михайлова А., Диего Ривера, «Вестник иностранной лит-ры», 1929, кн. 5; Голомшток И., Каретникова И., Памяти Диего Риверы. Большой художник, «Декоративное искусство СССР», 1958, № 2; Голомшток И., Диего Ривера в Советском Союзе, «Творчество», 1958, № 2; Wolfe B. D., Diego Rivera, his life and times, N. Y.—L., 1939; Gual E. F., 100 dibujos de Diego Rivera, México, 1949; Diego Rivera. 50 años de su labor artística, México, 1951; Diego Rivera. Obra mural, México, 1957; Secker H. F., Diego Rivera, Dresden, [1957]; Ramos S., Diego Rivera, México, 1958; Torriente L. de la, Memoria y razón de Diego Rivera, t. 1—2, México, [1959].

РОДРИ́ГЕС (Rodríguez), Лоренсо (1704, Кадис, Испания — 3.VII. 1774, Мехико) — архитектор. Упоминается в М. с 1731 как столяр Монетного двора, с 1740 — арх., в 1756—58 — гл. мастер Корол. дворца, с 1758 — гл. арх. инквизиции. Основоположник макс. «ультрабарокко». Работы: в *Мехико*.

СИКЕ́ЙРОС, Альфаро Сикейрос (Alfaro Siqueiros), Хосе Давид (р. 29.XII. 1896, Чиуауа) — живописец, график, обществ. деятель. Уч. в АХ (1911) и школе Санта-Анита (1913) в Мехико. В 1911 участвовал в забастовке студентов и революц. движении, в 1914—18 — офицер армии В. Каррансы. В 1919—22 работал во Франции и Испании, в 1921 изд. в Барселоне «Манифест» революц. иск-ва. Основатель (1922) и ген. секретарь (1923—25) «Синдиката», с 1924 — один из руководителей компартии М., гл. редактор газ. «Эль Ма-

чете» — органа «Синдиката» и компартии; организатор профсоюза шахтёров (1926), ген. секретарь Объедин. конфедерации профсоюзов Мексики (с 1928). В 1930 арестован, в 1931 выслан в Таско (где сблизился с С. М. Эйзенштейном). В 1932—34 работал в США и Юж. Америке. В 1934 стал президентом Нац. антифашистской и антивоенной лиги. В 1935 уехал в Нью-Йорк, где основал эксперимент. мастерскую (1936). В 1937—39 — офицер Республик. армии в Испании. В 1941—43 посетил ряд стран Лат. Америки, в 1927, 1955 и 1958 — Москву. В 1960—64 был заключён в тюрьму за политич. деятельность. Один из основателей макс. школы монумент. живописи, искатель новых стилистич. и технич. путей. Произв.: росписи — в Нац. подготовит. школе в Мехико (фреска, 1922—23); Школе иск-ва Чуинард и Художеств. центре Плаза в Лос-Анжелосе (обе — фреска на цементе, 1932), в Дон-Торкуато (Аргентина; силикатные краски, 1933); росписи синтетич. красками (пироксилин, перхлорвинил, полистероль, акриловые лаки) — в клубе профсоюза электриков в Мехико (100 *м*², 1939), школе «Мексика» в Чильяне (Чили, 1941—42); доме М. Л. Гомес Мена, Ин-те кубино-амер. культуры и отеле «Севилья» — в Гаване (1943); Центре совр. реалистич. иск-ва (1944), Дворце изящных иск-в (1945 и 1950—51), ст. таможне (1945—46) — все в Мехико; ун-тской школе изящных иск-в в Сан-Мигель-де-Альенде (1949); Нац. политехнич. ин-те (1952), госпитале Ла Раса (310 *м*², 1952—55), на фасаде ректората Ун-тского городка (моз., рельеф, 1952—54), в Нац. м. истории (начаты в 1957), театре «Хорхе Негрете» (начаты в 1959), Нац. медиц. центре (1958) — все в Мехико; картины (нитролак, пироксилин) — «Крестьянская мать» (1929), «Пролетарская мать» (1929—1930), «Наш нынешний образ» (1947) — все в М. совр. иск-ва, Мехико; портрет Дж. Гершвина (1936), «Эхо крика» (1937), «Рыдание» (1939) — все в М. совр. иск-ва, Нью-Йорк; рис., литогр., гр. на дер.

Д. Сикейрос. „Революционер". Акрилат. 1957. Собрание А. Ориве Альба. Мехико.

Соч.: No hay más ruta que la nuestra, México, 1945; Como se pinta un mural, México, 1951; также в *лит.* при очерке.

Лит.: Геронский Г., Давид Сикейрос, «Искусство», 1960, № 3; Юткевич С., Искусство, начинённое пироксилином, «Иностранная литература», 1960, № 12; Siqueiros, México, 1951; Tibol R., Siqueiros. Introductor de realidades, México, 1961; «Bildende Kunst», 1965, № 6, S. 296—304.

ТАМА́ЙО (Tamayo), Руфино (р. 26.VIII. 1900, Оахака) — живописец. Индеец-сапотек, с 1907 жил в Мехико, где уч. в АХ (1917—18; с 1928— проф. там же), с 1938 живёт в Нью-Йорке, где преподаёт в школе Долтона. Многократно посещал Европу. Сложился под влиянием А. Матисса, Ж. Брака и П. Пикассо (см. *Франция*), с 1929 — лидер макс. модернизма. Произв.: «Звери» (1941, М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), «Спящие музыканты» (1950, М. совр. иск-ва, Мехико); росписи — в Нац. консерватории в Мехико (фреска, 1933), б-ке Смит-колледжа в Нортхемптоне (США; фреска, 1943), Дворце изящных иск-в в Мехико (панно, 1952—53), здании ЮНЕСКО в Париже (пироксилин, 1958).

Лит.: Goldwater R., Rufino Tamayo, N. Y., 1947; Fernández J., Rufino Tamayo, México, 1948; Westheim P., Tamayo, México, [1957].

ТОЛЬСА́ (Tolsá), Мануэль (24.XII. 1757 Энгера, Испания — 25.XII. 1816, Веракрус) — скульптор и архитектор. Уч. в АХ в Валенсии, с 1791 — директор АХ Сан-Карлос в Мехико; был скульптором корол. двора, с 1793 — арх. собора в Мехико. Представитель классицизма. Арх. работы: в *Мехико*, *Гуадалахаре*, *Пуэбле*. Скульпт. произв.: пам. Карлу IV в Мехико (бр., 1803); статуи «Вера», «Надежда», «Милосердие» на часовой башне собора в Мехико; «Непорочная дева» (бр., собор в Пуэбле), головы «Скорбящей богоматери» (дер., ц. Ла Професа и Саграрио Метрополитано, Мехико).

Лит.: Almela y Vives F., Igual Ubeda A., El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá, Valencia, 1950.

ТРЕСГЕ́РРАС (Tresguerras), Франсиско Эдуардо (13.X. 1759, Селая, шт. Гуанахуато — 3. VIII. 1833, там же) — архитектор, живописец, скульптор. Уч. в Мехико у М. *Кабреры*. Представитель классицизма. Арх. работы: в *Керетаро*, *Гуанахуато*, *Сан-Луис-Потоси*, а также ц. Нуэстра Сеньора дель Кармен (1803—07, с ретабло работы Т.), мост через р. Лаха, башня ц. Сан-Агустин, капелла ц. Сан-Франсиско — все в Селае. Живопись — портрет жены (1787, Нац. м. истории, Мехико), фрески в ц. Сан-Франсиско в Селае.

Ф. Э. Тресгеррас. Церковь Эль Кармен в Селае (штат Гуанахуато). 1803—07.

ХУА́РЕС (Juárez) — семья живописцев: 1) Луис (ок. 1585—1639), работал между 1610—33. Последователь Б. де *Эчаве* Орио. Произв.: «Обручение св. Екатерины», «Благовещение» — оба в Гал. живописи и скульптуры Сан-Карлос, Мехико. 2) Хосе (ок. 1615 — ок. 1667), сын и ученик Луиса. Произв.: «Св. семейство» (1655, М. иск-ва, Пуэбла); «Поклонение волхвов» (1665), «Мучение св. Лаврентия» — оба в Гал. Сан-Карлос.

ЧА́ВЕС МОРА́ДО (Chávez Morado), Хосе (р. 9. I. 1909, Силао, шт. Гуанахуато) — живописец, график и скульптор. В 1925—32 работал рыбаком на Аляске, сборщиком фруктов в Калифорнии. Уч. в Школе иск-ва Чуинард в Лос-Анжелосе, Школе пластич. иск-в в Мехико (1932). Руководитель секций пластич. иск-в Министерства просвещения (1933) и Центра совр. реалистич. иск-ва (1944), член ЛРПХ (1933—37) и МНГ (1937—41), один из руководителей Нац. фронта пластич. иск-в, основатель Мастерской синтеза иск-в (1950). Проф. АХ в Мехико. Произв.: росписи — в школах в Мехико, Халапе (шт. Веракрус) и Сан-Мигель-де-Альенде (все — фреска, 1936); на фасаде Министерства путей сообщения (моз., синтетич. красители, 1954), в лаборатории «CIBA» (1954), на фасаде ф-та наук Ун-тского городка (моз., 1952), рельефы на фасаде Нац. медиц. центра (1961) — все в Мехико; фреска в Алóндига де Гранадúтас в Гуанахуато (1954—55); «Процессия» (1940-е гг., М. совр. иск-ва, Нью-Йорк), автопортрет (1947); гр. на линолеуме, литогр.

Лит.: Жадова Л., Художник нового типа, «Декоративное искусство СССР», 1962, № 10; J. R., Chávez Morado y la escuela realista mexicana, газ. «Voz de México», 1959, 28 de marzo, № 1685.

ЭРРА́Н (Herrán), Сатурнино (1887, Агуаскальентес — 1918, Мехико) — живописец и график. Уч. у Х. И. Товильп в Агуаскальентесе, с 1904 — в АХ в Мехико у А. Фабреса и др. Сотрудничал как график в газетах. Испытал влияние Ф. Брэнгвина (см. *Великобритания*) и Х. Сорольи (см. *Испания*). Произв.: «Жертвоприношение» (1913), «Шаль» (1916), «Танец эль харабе» (1917), подготовит. работы к фризу «Наши боги» (1914—18)—в М. совр. иск-ва, Мехико; портреты, рис., карикатуры.

Лит.: Toussaint M., Saturnino Herrán y su obra, México, 1920.

ЭЧА́ВЕ (Echave) — семья живописцев: 1) Бальтасар де Э. Орио (Orio; ок. 1548, Сумая, Испания — ок. 1620, Мехико). Уч., возможно, во Флоренции, в 1573 переехал в Мексику. Произв.: «Моление о чаше» (нач. 17 в.), «Благовещение» (1609), «Мучение св. Апрониана» (1612) — все в Гал. живописи и скульптуры Сан-Карлос, Мехико. 2) Бальтасар де Э. Ивийя (Ibía; 1583, Мехико—1640, там же). Сын и ученик Э. Орио. Произв.: «Непорочное зачатие» (1622), «Св. отшельники Антоний и Павел» — оба в Гал. Сан-Карлос; портрет дамы (ок. 1620). 3) Бальтасар де Э. Риоха (Rioja; 1632, Мехико — 1682, там же), сын Э. Ивии, ученик Х. *Хуареса*. Произв.: «Положение во гроб» (1665, Гал. Сан-Карлос).

Я́ÑЬЕС (Yáñez), Энрике (р. 17.VI. 1908, Мехико) — архитектор. Окончил Нац. школу арх-ры (1931; проф. там же в 1938—39). Представитель функционализма, автор ген. планов застройки ряда мекс. городов. Работы: в *Мехико*.

Соч.: Sindicato mexicano de electricistas. Tesis profesional de arquitecto, [México, 1938].

УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ

Архитектура. **Нац. школа арх-ры** при Нац. автономном ун-те М. в Мехико. **Строит. отд. инж. ф-та Ун-та Чиуауа** в г. Чиуауа. **Школа арх-ры Технологич. ин-та** при Ун-те Гуадалахары в Гуадалахаре. **Ф-т арх-ры Автономного ун-та Гуадалахары** в Гуадалахаре. **Ф-т арх-ры Иберoамериканского ун-та** в Мехико. **Отд. арх-ры Ун-та Морелос** в Куэрнаваке. **Ф-т арх-ры Ун-та Нуэво-Леон** в Монтеррее. **Школа арх-ры Ун-та Оахаки «Бенито Хуарес»** в Оахаке. **Ф-т арх-ры Веракрусского ун-та** в Халапе. **Отд. арх-ры Нац. колледжа** в Мехико, осн. в 1943. **Высшая школа инженерии и арх-ры Нац. политехнич. ин-та** в Мехико, осн. в 1936. **Школа арх-ры Ин-та технологии и высшего образования Монтеррея** в Монтеррее, осн. в 1943.

Изобразительное и декоративное искусство. **Нац. школа пластич. иск-в** в Мехико (АХ, осн. в 1781/85 как Корол. академия Сан-Карлос Новой Испании), изд. «Revista de Artes Plásticas». **Школа пластич. иск-в Нац. автономного ун-та М.** в Мехико. **Отд. оформления интерьера Женского ун-та М.** в Мехико. **Отд. живописи, скульптуры и рис. Рабочего ун-та М.** в Мехико. **Ин-т изящных иск-в Ун-та Чиуауа** в Чиуауа. **Школа драмы и пластич. иск-в Ун-та Гуанахуато** в Гуанахуато. **Школа изящных иск-в Мичоаканского ун-та «Сан-Николас де Идальго»** в Морелии. **Школа изящных иск-в Ун-та Оахаки «Бенито Хуарес»** в Оахаке. **Ф-т изящных иск-в Ун-та Керетаро** в Керетаро. **Академия рис. и живописи** и **Академия скульптуры** при Школе изящных иск-в Ун-та Соноры в Эрмосильо. **Ф-т изящных иск-в Веракрусского ун-та** в Халапе. **Отд. изящных иск-в Ун-та наук и иск-в Чиапаса** в Тустла-Гутьеррес. **Нар. школы живописи на открытом воздухе:** Санта-Анита в Мехико (осн. в 1913), в Куэрнаваке, Таско, Монтеррее, Гуадалахаре.

УЧРЕЖДЕНИЯ. ОРГАНИЗАЦИИ

Ассоциация инж. и арх. М. в Мехико, осн. в 1868. **Нац. коллегия арх. М.** в Мехико. **Об-во мекс. архитекторов** в Мехико. **Нац. атеней наук и иск-в М.** в Мехико, осн. в 1920, включает отд. арх-ры, изд. «Conferencias». **Нац. ин-т изящных иск-в и литературы** в Мехико, осн. в 1947, включает отд. пластич. иск-в и арх-ры, изд. «México en el Arte». **Революц. синдикат работников техники и иск-ва** в Мехико, позднее Синдикат революц. живописцев, скульпторов и гравёров (1922—25): Д. *Сикейрос*, Д. *Ривера*, Х. К. *Ороско*, Ж. Шарло, Р. Монтенегро, Ф. Леаль, Х. Герреро и др.; изд. «El Machete» (1924—37). **Лига революц. писателей и худож.** в Мехико (ЛРПХ; Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios — LEAR; 1933—38): Л. *Мендес*, П. *О'Хиггинс*, А. Сальсе, А. Брачо, И. Агирре, А. Пухоль и др. **Мастерская нар. графики** в Мехико (МНГ; Taller de Gráfica Popular, TGP), осн. в 1937: основатели — Л. Мендес, П. О'Хиггинс, Л. Ареналь; члены — также А. *Бельтран*, А. *Гарсиа Бустос*, А. Сальсе, Р. Ангиано, И. Агирре, А. Брачо, А. Мехиак, Селия Кальдерон, Андреа Гомес, Фанни Рабель, Мариана Ямпольски, Элена Уэрта и др. Награждена Междунар. премией Мира (1953). **Нац. фронт пластич. иск-в** в Мехико. **Мекс. об-во гравёров** в Мехико.

ПЕРИОДИКА

«**Ábside**» («Апсида») — ж., вестник мекс. культуры, выходит ежеквартально с 1937 в Мехико. «**Arquitectos de México**» («Архитекторы Мексики») — ж., выходит 3 раза в год с 1956 в Мехико. «**Arquitectura**» («Архитектура») — ж., выходит ежеквартально с 1938 в Мехико. «**Arte**» («Искусство») — ж., выходит с 1946 в Мериде. «**Artes de México**» («Искусства Мексики») — ж., выходит 6 раз в год с 1953 в Мехико. «**Construcción Moderna**» («Современное строительство») — ж., выходит ежемесячно с 1949 в Мехико. «**Cuadernos de Bellas Artes**» («Тетради изящных искусств») — ж., выходит ежемесячно с 1960 в Мехико. «**Espacios**» («Пространства») — инж., арх. и художеств. ж., выходит 6 раз в год с 1949 в Мехико. «**Mexican Life**» («Мексиканская жизнь») — ж., выходит ежемесячно с 1924 в Мехико. «**México en el Arte**» («Мексика в искусстве») — ж., орган Нац. ин-та изящных иск-в и литературы, выходит ежеквартально с 1948 в Мехико. «**Revista de Artes Plásticas**» («Обозрение пластических искусств») — ж., орган Нац. школы пластич. иск-в, выходит ежеквартально с 1939 в Мехико.

Авторы: Р. В. Кинжалов (древний период, справки о древних городах), Е. И. Кириченко (арх-ра колон. периода, справки о городах), А. А. Стригалёв (арх-ра 19—20 вв., справки о совр. архитекторах), И. Н. Голомшток (изобразит. иск-во, справки о художниках), А. М. Кантор (вступит. разделы, арх-ра 19—20 вв., декор. иск-во). Консультанты: В. М. Полевой, Э. В. Зиберт, И. Ф. Хорошаева, В. Л. Хайт, О. Н. Яницкий.

МОЗАМБИК
(MOÇAMBIQUE)

На территории М. — португальской колонии в юго-вост. Африке — древнейшими памятниками изобразительного искусства являются красочные рисунки, обнаруженные в 1952 на склонах горы Вумба. Наиболее ценные из них — выполненные жёлтой охрой, близкие к натуре изображения антилоп и одетых в длинные туники людей. К более поздним относятся схематизированные изображения обнажённых человеческих фигур и воинов без голов. И те и другие выполнены красной краской. От периода средневековья сохранились руины каменных циклопических сооружений (на отрогах Иньянги), принадлежащие культуре Зимбабве-Мономотапы (6—18 вв., см. *Родезия Южная*). Это — плавно округлённые ограждающие стены поселений (внутри них располагались глинобитные хижины), акведуки и др. сооружения, сложенные из огромных камней без применения цементирующего раствора.

Архитектура. Для городов, расположенных главным образом на побережье (*Лоуренсу-Маркиш*, Иньямбане, Inhambane, Бейра, Beira, Мозамбик, Moçambique и др.), характерны здания в духе европейской эклектической и современной архитектуры и хижины местного типа. В г. Мозамбике сохранились остатки старинной крепости, построенной португальцами в 1508. В современном народном жилище М. преобладают 2 типа построек. На побережье чаще всего встречаются прямоугольные в плане дома на каркасе из жердей, оплетённом прутьями и обмазанном глиной красного или серого цвета, с двускатными, покрытыми травой, крышами и широкими карнизами, защищающими стены от нагрева и дождей. Во внутренних районах страны распространены круглые каркасные глинобитные хижины со столбом посредине. Крыши — конические, с покрытием из незакреплённой соломы и тростника, или чашеобразные, крытые травой, уложенной ярусами. Рядом с хижинами — зернохранилища в виде плетёных, обмазанных глиной корзин, установленных на столбах. Изредка встречаются прямоугольные деревянные дома на сваях (у народа сена). В последнее время появляются прямоугольные дома из саманного кирпича с деревянными дверями и застеклёнными окнами. В поселениях хижины располагаются обычно по замкнутому кругу.

Современная деревянная скульптура.

Из художественных ремёсел развита резьба по дереву. Ею украшают домашнюю утварь (чаши, кубки, блюда), мебель, музыкальные инструменты; из дерева вырезают небольшие ста-

туэтки культового назначения, с ярко выраженными этническими чертами. В последние годы получило распространение массовое изготовление небольших фигурок людей и животных из дерева для продажи туристам. Народы М. искусны в плетении корзин и циновок из прутьев, окрашенных в чёрный и красный цвета, плетутся также чаши с геометрическим орнаментом, часто украшенные цветным бисером и раковинами каури. Кроме этого, выделываются сосуды из тыквы—«калебасы», с резным или выжженным орнаментом, керамическая посуда, где орнамент — выдавленный или расписной.

Лоуренсу-Маркиш. Вид части города.

Лит.: Макаров Ю. С., Мозамбик, М., 1959; Моретт Ф., Экваториальная, Восточная и Южная Африка, сокр. пер. с франц., М., 1951; Де Силва Ж., Португальские колонии в Африке, пер. с португ., под ред. и вступ. ст. А. З. Зусмановича, В. Л. Шейниса, М., 1962; Алиман А., Доисторическая Африка, пер. с франц., М., 1960; Яблочков Л. Д., Этнический состав и занятия населения Мозамбика, в кн.: Африканский этнографический сборник, № 4, М. — Л., 1962; Wieschhoff H. A., The Zimbabwe-Monomotapa culture in Southeast Africa, Menasha, 1941.

ЛОУРЕ́НСУ-МА́РКИШ (Lourenço Marques) — г., адм. центр М., крупный порт на берегу бухты Делагоа на Индийском океане. Возник в 1720-х гг. как поселение голландской торговой фактории (Катембе), с 1760-х — центр португальской колонии с назв. Л.-М. Центр. часть г. имеет регул. планировку. В 19 в. застраивался зданиями в духе эклектич. европ. арх-ры. В последние годы строятся многочисл. курортные здания и гостиницы совр. типа. На окраинах — хижины.

Авторы Л. А. Фадеев, Л. Е. Куббель.

БИБЛИОГРАФИЯ И ЕЁ ОФОРМЛЕНИЕ

При описании периодических изданий, трудов научных учреждений принимаются следующие сокращения:

«ВДИ» — «Вестник древней истории»
ВИМК — «Вестник истории мировой культуры»
ИАН ООН — Известия Академии наук СССР. Отделение общественных наук
КСИА — Краткие сообщения Института археологии АН СССР
КСИВ — Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
КСИЭ — Краткие сообщения Института этнографии АН СССР
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР
СА — Советская археология (сборники)
«СА» — «Советская археология» (журнал)
СЭ — Советская этнография (сборники)
«СЭ» — «Советская этнография» (журнал)
Сообщения ГЭ — Сообщения Государственного Эрмитажа
СИИИ АН СССР — Сообщения Института истории искусств АН СССР (ныне — при Министерстве культуры СССР)
ТЭ — Труды Государственного Эрмитажа
ТИИИ АН СССР — Труды Института истории искусств АН СССР
ТИЭ — Труды Института этнографии АН СССР
ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа
ЮТАКЭ — Южно-Туркменская археологическая комплексная экспедиция
AJA — «American Journal of Archaeology»
BMFEA — «Museum of Far-Eastern Antiguities. Bulletin»
RA — «Revue archéologique»
RIASA — «Rivista dell'Istituto d'archeologia e storia dell'arte»
SPA — A survey of Persian art, ed. A. U. Pope and P. Ackerman
«Transactions of RIBA» — «Transactions of Royal Institute of British Architects»

Для библиографических описаний приняты следующие сокращения географических названий:

Д. — Дерпт
Ер. — Ереван
Л. — Ленинград
М. — Москва
М.— Л. — Москва — Ленинград
О.— Одесса
П.— Петербург, Петроград
СПБ — Санкт-Петербург
Т.— Таллин
Таш.— Ташкент
Тб.— Тбилиси
Х.— Харьков
Amst.— Amsterdam
Antw.— Antwerpen
B.— Berlin
Balt.— Baltimore
B. Aires — Buenos Aires
Bdp.— Budapest
Berk. — Berkeley
Brat. — Bratislava
Brux.— Bruxelles
Buc.— Bucureşti
Chi.— Chicago
Cambr.— Cambridge
Dresd.— Dresden
Edinb.— Edinburg
Frankf./M.— Frankfurt am Main
Gen.— Genève
Halle/S.— Halle (Saale)
Hamb.— Hamburg
Hdlb.— Heidelberg
Hels.— Helsingfors, Helsinki
Kbh.— København
Kr.— Kraków
Ill.— Illinois
L.— London
Laus.— Lausanne
Lw.— Lwów
Liv.— Liverpool
Los Ang.— Los Angelos
Lpz.— Leipzig
Luxemb.— Luxemburg
Manch.— Manchester
Mass.— Massachusetts
Md — Maryland
Melb.— Melbourne
Mil.— Milano
Münch.— München
Oxf.— Oxford
N. Y.— New York
P.— Paris
Pa — Pennsylvania
Phil.— Philadelphia
S., C.— Sofia,
S. F.— San Francisco
Spring.— Springfield
Stanf.— Stanford
Stockh.— Stockholm
Strasb.— Strasbourg
Strassb.— Strassburg
Stuttg.— Stuttgart
U. S.— United States
W.— Wien
Wash.— Washington
Warsz.— Warszawa
Wis.— Wisconsin
Wr.— Wrocław
Z.— Zürich

Сокращения библиографических описаний в изданиях на разных языках:

Без указания года издания — б. г., s. a.
Без указания места издания — б. м., s. l.
В русском переводе — в рус. пер.
Вступительная статья — вступит. ст.
Выпуск — вып., fasc.
Глава — гл., ch., cap., Kap., kap.
И другие—и др., a. o., e. a., и. a., y o.
Издание, издано — изд., ed., éd., Aufl., Ausg., hrsg., wyd., vyd., uppl.
Издание продолжается — изд. продолж.
Литература — лит.
Перевод — пер., transl, trad; Ubers.
Раздел — разд., Abt.
Редактор, редакция — ред., ed., réd., red., dir., Hrsg.
Сочинения — соч.
Страница — с., p., S., s.
Тетрадь — тетр.
Том, тома — т., тт., v., t., Bd, bd, sv., dl
Часть — ч., pt, pt., Tl, cz., č., tr.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ НА КАРТАХ СОВРЕМЕННЫХ ГОСУДАРСТВ

Границы государств

Границы союзных республик СССР

Границы административно-территориальных единиц

▲ Мдина Отдельно расположенные архитектурные памятники

∴ Далам Развалины населенных пунктов и архитектурных памятников

● Гхар Населенные пункты, ныне несуществующие (городища, раскопки и т.д.)

⚓ Порты

◉ Столицы государств и союзных республик СССР

◎ Столицы АССР, центры колоний, протекторатов и подопечных территорий

⊙ Центры административно-территориальных единиц

○ Прочие населенные пункты

Примечания: 1. Названия населенных пунктов даны различными шрифтами в зависимости от числа жителей и значения для данной страны

2. Исторические названия на картах современных государств даны в скобках

3. Административно-территориальные единицы, одноименные с их центрами, на картах не подписаны

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ЭНЦИКЛОПЕДИИ „ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА“

АА — Академия архитектуры
Абх. АССР — Абхазская АССР
австр.— австрийский
австрал.— австралийский
Адж. АССР — Аджарская АССР
адм.— административный
аз.— азербайджанский
Аз. ССР — Азербайджанская ССР
акад.— академик, академический
акв.— акварель, акварельный
алб.— албанский
амер.— американский
АН — Академия наук
англ.— английский
АО — автономная область
араб.— арабский
аргент.— аргентинский
арм.— армянский
Арм. ССР — Армянская ССР
арх.— архитектор, архитектурный
арх-ра — архитектура
АСиА СССР — Академия строительства и архитектуры СССР
АСиА УССР — Академия строительства и архитектуры УССР
АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов
афг.— афганский
афр.— африканский
АХ — Академия художеств
АХРР — Ассоциация художников революционной России
Б.— Большой (в географических названиях)
б.— бывший
бат.— батальный
Баш. АССР — Башкирская АССР
белорус.— белорусский
бельг.— бельгийский
берл.— берлинский
бирм.— бирманский
б-ка — библиотека
болг.— болгарский
браз.— бразильский
Брера — пинакотека Брера, Милан
брит.— британский
Брит. м.— Британский музей, Лондон
бр.— бронза
БССР — Белорусская ССР
букв.— буквально
бурж.— буржуазный
Бурят. АССР — Бурятская АССР
б. ч.— большая часть, большей частью
быт.— бытовой
В.— восток
в., вв.— век, века
ВАНО — Всесоюзное архитектурно-научное общество
ВАХ — Всероссийская Академия художеств
вен.— венский
венг.— венгерский
венец.— венецианский
визант.— византийский
вкл.— включительно, включая
ВНР — Венгерская Народная Республика
внутр.— внутренний
воен.— военный
ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов
вост.— восточный
в т. ч.— в том числе
ВХУТЕИН — Высший государственный художественно-технический институт, Москва
ВХУТЕМАС — Высшие государственные художественно-технические мастерские, Москва
вып.— выпуск
выс.— высота
вьетн.— вьетнамский
г.— год, гора, город
га — гектар
газ.— газета, газетный
гал.— галерея
гг.— годы, города
ГДР— Германская Демократическая Республика
ген.— генеральный
герм.— германский
ГИМ — Государственный исторический музей, Москва
гл.— главный
гл. обр.— главным образом
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
голл.— голландский
гор.— городской
горком — городской комитет
гос.— государственный
гос-во — государство
гр.— гравюра
град-ство — градостроительство
гражд.— гражданский
греч.— греческий
ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград
груз.— грузинский
Груз. ССР — Грузинская ССР
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
губ.— губерния
ГЭ — Государственный Эрмитаж, Ленинград
ГЭС — гидроэлектростанция
Даг. АССР — Дагестанская АССР
дат.— датский
ДВП — Дирекция художественных выставок и панорам
декор.— декоративный
диам.— диаметр
дер.— дерево, деревянный
дл.— длина
др.— другой
др.- — древне- (напр., др.-греч.— древнегреческий)
ДРВ — Демократическая Республика Вьетнам
Дрезд. г.— Дрезденская галерея
европ.— европейский
егип.— египетский
ж.— журнал
жанр.— жанровый
жел.-бет.— железобетон
З.— запад
зап.— западный
зап.-европ.— западноевропейский
значит.— значительный
и др.— и другие
изд.— издаёт, издание, издаётся
илл.— иллюстрация
им.— имени
и мн. др.— и многие другие
инд.— индийский
индонез.— индонезийский
инж.— инженер, инженерный
ин-т — институт
и т. д.— и так далее
и т. п.— и тому подобное
и пр.— и прочие
иран.— иранский
ирл.— ирландский
иск-во — искусство
исл.— исландский
исп.— испанский
итал.— итальянский
Каб.-Балк. АССР — Кабардино-Балкарская АССР
кавк.— кавказский
каз.— казахский
Каз. ССР — Казахская ССР
Калм. АССР — Калмыцкая АССР
кам.— камень, каменный
кар.— карандаш
канад.— канадский
Кар. АССР — Карельская АССР
Кара-Калп. АССР — Кара-Калпакская АССР
карт. гал.— картинная галерея
КАССР — Коми АССР
кв.— квадратный
кельт.— кельтский
киев.— киевский
кирг.— киргизский
Кирг. ССР — Киргизская ССР
кирп.— кирпичный, кирпич
кит.— китайский
к.-л.— какой-либо
км — километр
км²— квадратный километр
к.-н.— какой-нибудь
кн.— книга, князь
КНДР — Корейская Народно-Демократическая Республика
КНР — Китайская Народная Республика
колл.— коллекция
кол-во — количество
кор.— корейский
корол.— королевский
креп.— крепостной
крест.— крестьянский
к-рый — который
ксил.— ксилография
куст.— кустарный
культ.— культовый
лат.— латинский
лат.-амер.— латиноамериканский
латв.— латвийский
Латв. ССР — Латвийская ССР
Латеран — Латеранский музей, Рим
латыш.— латышский
ленингр.— ленинградский
линогр.— линогравюра
лит.— литературный
литов.— литовский
Литов. ССР — Литовская ССР
литогр.— литография
лонд.— лондонский
Лувр — музей Лувр, Париж
м.— музей (при названии)
М.— Малый (в географических названиях)
м — метр
м²— квадратный метр
м³— кубический метр
МАИ — Московский архитектурный институт
македон.— македонский
малайск.— малайский
Мар. АССР — Марийская АССР
междунар.— международный
мекс.— мексиканский
мес.— месяц
Метр.-м.— Метрополитен-музей, Нью-Йорк
МИНВ — Государственный музей искусства народов Востока, Москва
миф.— мифологический
млн.— миллион
млрд.— миллиард
мн.— многие, многое
МНР — Монгольская Народная Республика
моз.— мозаика
молд.— молдавский
мон.— монастырь, монастырский
монг.— монгольский
Морд. АССР — Мордовская АССР
моск.— московский
мр.— мрамор

МСА — Международный союз архитекторов
МССР — Молдавская ССР
МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества
мусульм.— мусульманский
МХИ — Московский художественный институт им. В. И. Сурикова
мюнх.— мюнхенский
наз.— называется, называемый
назв.— название
напр.— например
нар.— народный
наст.— настоящий
Нах. АССР — Нахичеванская АССР
нац.— национальный
нач.— начало, начальный
неизв.— неизвестный
нем.— немецкий
нерегул.— нерегулярный
неск.— несколько
н.-и.— научно-исследовательский
нидерл.— нидерландский
ниж.— нижний
новг.— новгородский
новогреч.— новогреческий
новозел.— новозеландский
норв.— норвежский
н. э.— наша эра
о-в — остров
ОАР — Объединённая Арабская Республика
об-во — общество
обком — областной комитет
обл.— областной, область
объед.— объединение
ок.— около
окр.— окрестности
ОМХ — Общество московских художников
ОРС — Общество русских скульпторов
ОСА — Общество современных архитекторов
осн.— основан, основанный, основной
ОСТ — Общество художников-станковистов
ост.— остальное
отд.— отделение
оф.— офорт
офиц.— официальный
ОХР — Общество художников-реалистов
пам.— памятник
переим.— переименован
перс.— персидский
петерб.— петербургский
Питти — музеи дворца Питти, Флоренция
пл.— площадь
ПНР — Польская Народная Республика
п-ов — полуостров
пол.— половина (в сочетании: 1-я пол. 19 в.)
полинез.— полинезийский
португ.— португальский
пос.— поселок
Прадо — музей Прадо, Мадрид
преим.— преимущественно
прибл.— приблизительно
прикл.— прикладной
пров.— провинция, провинциальный
произв.— произведение
пром.— промышленный
пром-сть — промышленность
проф.— профессор
псевд.— псевдоним
р.— река (при названии)
р., род.— родился
РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников
регул.— регулярный
реконстр.— реконструкция
религ.— религиозный
респ.— республиканский, республика
рим.— римский
рис.— рисунок
РНР — Румынская Народная Республика
р-н — район
росс.— российский
РСФСР — Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
рум.— румынский
рус.— русский
С.— север
с.— село, селение
СА — Союз архитекторов
сб.— сборник
св.— свыше, святой
С.-В.— северо-восток
сев.— северный
сев.-вост.— северо-восточный
сев.-зап.— северо-западный
сер.— середина
серб.— сербский
С.-З. — северо-запад
сиб.— сибирский
сканд.— скандинавский
скульпт.— скульптурный
слав.— славянский
след.— следующий
см — сантиметр
см. — смотри
С.-О. АССР — Северо-Осетинская АССР
собр.— собрание
сов.— советский
совм.— совместно
совр.— современный
соч.— сочинение
ср. — средний
ср.-век.— средневековый
СССР — Союз Советских Социалистических Республик
ст.— старый, статья
стр.— страница
стр-во — строительство
СФРЮ — Социалистическая Федеративная Республика Югославия
СХ — Союз художников
с.-х.— сельскохозяйственный
США — Соединённые Штаты Америки
табл.— таблица
тадж.— таджикский
Тадж. ССР — Таджикская ССР
тат.— татарский
Тат. АССР — Татарская АССР
т-во — товарищество
т. д.— так далее
т. е.— то есть
театр.— театральный
терр.— территориальный, территория
тех.— технический
т. к.— так как
т. н.— так называемый
т. обр.— таким образом
ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок
трад.— традиционный, традиция
тур.— турецкий
туркм.— туркменский
Туркм. ССР — Туркменская ССР
тыс.— тысяча
тысячел.— тысячелетие
тюрк.— тюркский
Удм. АССР — Удмуртская АССР
узб.— узбекский
Узб. ССР — Узбекская ССР
укр.— украинский
ул.— улица
ум.— умер
ун-т — университет
УССР — Украинская ССР
Уффици — галерея Уффици, Флоренция
уч.— учился
феод.— феодальный
фин.— финляндский, финский
ф-ка — фабрика
флам.— фламандский
флорент.— флорентинский
франц. — французский
ФРГ—Федеративная Республика Германии
ф-т — факультет
х-во — хозяйство
хорв.— хорватский
худож.— художник
ц.— церковь (при названии)
цв.— цветной
цейл.— цейлонский
церк.— церковный
ЦМСА — Центральный музей Советской Армии, Москва
ч., чел.— человек
чехослов.— чехословацкий
частн.— частное
Чеч.-Ингуш. АССР — Чечено-Ингушская АССР
чеш.— чешский
чл.— член
ЧССР — Чехословацкая Социалистическая Республика
Чув. АССР — Чувашская АССР
швед.— шведский
швейц.— швейцарский
шир.— ширина
шотл.— шотландский
шт.— штат
эст.— эстонский
Эст. ССР — Эстонская ССР
эксп.— экспонаты
Ю.— юг
ЮАР — Южно-Африканская Республика
Ю.-В.— юго-восток
юго-вост.— юго-восточный
юго-зап.— юго-западный
югосл.— югославский
юж.— южный
Ю.-З. — юго-запад
ЯАССР — Якутская АССР
яз.— язык
япон.— японский

Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. Гл. ред. Б. В. Иогансон.
т. 2. М., «Советская Энциклопедия», 1965.
(Краткая художественная энциклопедия. Энциклопедии. Словари. Справочники).
т. 2. Замбия — Мозамбик.
1965 656 с. с илл. 69 л. илл.

В томе помещены 69 вклеек глубокой печати. В тексте — 49 карт и 1390 иллюстраций и схем.

Бумага для текста изготовлена на фабрике Ю. Янониса. Иллюстрации, выполненные глубокой печатью, отпечатаны в Московской типографии № 2. Печать текста с матриц, изготовленных в Первой Образцовой типографии им. А. А. Жданова. Сдано в набор 14/IX 1964 г. Подписано к печати 8/IV 1965 г.

Издательство «Советская Энциклопедия»; Москва, Ж-28, Покровский бульвар, д. 8.
ТО 2990. Тираж 59 тыс. экз. Заказ № 1914. Формат 84×108 1/16. Объем 41,0 физич. п. л.+8,62 вклеек. Всего 49,62 физич. п. л., 67,24 усл. п. л. +14,14 вклеек. Всего 81,38 усл. п. л. 82,76 уч.-изд. л.+16,70 вклеек. Всего 99,46 уч.-изд. л.
Цена 1 экз. книги 4 руб. 50 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома. Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Москва, Проспект мира, 105. Заказ № 409.

ИСКУССТВО СТРАН И НАРОДОВ МИРА

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

2

ЗАМБИЯ–
–МОЗАМБИК